DALLA COLLINA

Tre paesaggi per nuovi sguardi su Torino

POLITECNICO DI TORINO

Dipartimento di Architettura e Design
Laurea Magistrale in Architettura Costruzione Città
a.a. 2023/2024

DALLA COLLINA

Tre paesaggi per nuovi suardi su Torino

Relatore
Nicola Russi

Co-relatore
Filippo De Pieri

Studente
Alberto Bianciotto

INDICE DEI CONTENUTI

INTRO 1

0. ANTEFATTO / discorso consolidato 5
ABSTRACT 7
GLOSSARIO 9
0.1 Immaginario riflessivo 14
0.2 Racconto capitale 20
0.2.1 Ventennio sperimentale 26
0.3 Racconto industriale 28
0.3.1 Quindici anni di ricerca 36
0.4 Racconto post-industriale 38
BIBLIOGRAFIA RAGIONATA 44
CREDITI D'IMMAGINE 46

ARGOMENTO / prospettiva inversa 49

1. VAU-OUVERTE / l'abitare sulla Collina 57
ABSTRACT 59
GLOSSARIO 61
1.1Forma abitata 66
1.2 Traiettoria, una genealogia 76
1.3 Costituzione di immagine 98
1.4 Interfacce dure 116
1.5 *Paradeisos* 124
1.6a Villa Abegg 132
1.6b Villa Bona 142
CONTROCAMPO 154
BIBLIOGRAFIA RAGIONATA 158
CREDITI D'IMMAGINE 160

2. GRANDE SCENA / le figurazioni della città 163
ABSTRACT 165
GLOSSARIO 167
2.1 Tradizione scenografica 172
2.2 Alterità estetica 190
2.3a Monte dei Cappuccini 202
2.3b Villa della Regina 210
2.3c Superga 218
2.3d Villa Gualino 226
CONTROCAMPO 234
BIBLIOGRAFIA RAGIONATA 238
CREDITI D'IMMAGINE 240

3. ARCADIA RESIDUA / l'ambiente collinare 245
ABSTRACT 247
GLOSSARIO 249
3.1Terre 254
3.2 Acque 262
3.3 Alterità ecolgica 268
3.4 Ascendenza ibrida 282
3.5 Tutela limitata 298
3.6a Pittoresco in Valsalice 302
3.6b Parco della Rimembranza 310
CONTROCAMPO 320
BIBLIOGRAFIA RAGIONATA 324
CREDITI D'IMMAGINE 326

OUTRO 329

INTRO

Questa ricerca indaga la Collina torinese assumendola come lente kantiana attraverso cui mettere alla prova ed arricchire il discorso sulla città. Essa si struttura in tre atti: nel primo viene ripercorso agilmente il racconto consolidato della storia della città, da cui emergono evidentemente formulati tre immaginari urbani a loro modo totalizzanti; nel secondo, brevissimo, atto è esplicata invece l'ipotesi fondativa della ricerca riguardo alla possibilità d'indagine offerta sponda destra del Po; nel terzo, a sua volta ripartito in tre capitoli, trova invece spazio l'esposizione e l'argomentazione dei tagli tematici attraverso cui la Collina è sezionata. Occorre tuttavia specificare alcuni aspetti che si situano a monte del lavoro di ricerca.

Innanzitutto è necessario fornire una perimetrazione operativa del campo d'interesse. Il sistema dei rilievi collinari, infatti, costituisce un grande oggetto complesso ed eterogeneo, irriducibile a singole visioni totalizzanti e segnato da confini vaghi. Verosimilmente proprio in virtù di questa sua indocile e vaga complessità la Collina torinese è un ambito scarsamente indagato nella bibliografia specialistica, dato che mal si presta a farsi oggetto di indagini capaci di esaurirlo. Dunque anche la presente ricerca non può sottrarsi a questa intrinseca scarsità di maneggevolezza: si rende così necessario operare una scelta di campo iniziale che perimetri l'ambito di lavoro entro confini capaci di assicurare un grado minimo di performatività all'indagine. In questo caso l'orizzonte di ricerca si è così condensato attorno al versante torinese del complesso collinare, focalizzandosi sulle relazioni che le pendici intessono con la città sulla piana (e viceversa). Ne emerge una prospettiva a due fuochi, separati sia concettualmente che concretamente dal corso del fiume, attraverso cui guardare la Collina alla luce del suo essere innanzitutto e soprattutto una parte integrante della città. Cosa resta fuori? Sono escluse da questo orizzonte le relazioni a scala più regionale che il sistema collinare stabilisce con tutti gli ambiti al di fuori di Torino - che pur rimane forse il suo referente privilegiato. È un corpus tematico considerevole, ma la sua elisione si fa necessaria per rendere conto delle dinamiche concluse alla scala urbana.

Dunque la vaghezza e la complessità oggettuali della Collina hanno da una parte guidato la scelta di campo per l'orizzonte operativo, dall'altra hanno ispirato la metodologia che scandisce la ricerca. Per restituirne la contezza, infatti, l'indagine qui presente è scandita dall'operazione di "smontaggio concettuale" dell'oggetto complesso in livelli di lettura monotematici, layer scomposti che di volta in volta esaminano un aspetto di quella complessità di partenza. All'interno del terzo atto si trovano infatti le formulazioni per tre paesaggi (intesi come figure a metà strada tra l'immanenza e la trascendenza) interpretativi: il primo indaga la natura residenziale della Collina, il secondo la sua tensione estetica, il terzo la sua qualità naturale. Tutti sono articolati attraverso l'individuazione di una o più figure concettuali argomentative corredate da una attenzione storica per la loro genealogia rispetto alla città; a questi punti si accompagnano poi delle selezioni di casi notevoli - «fenotipi» - attraverso cui sostanziare le interpretazioni formulate. Infine, ognuno di essi si conclude con un brevissimo controcampo, un'ostensiva inversione di inquadratura utile a rinsaldare il rapporto dialogico tra Collina e città da cui trae origine la sua appassionante complessità.

0.
ANTEFATTO

Discorso consolidato

Le architetture, gli spazi antropizzati sedimentano stratificazioni di valori, interessi, simboli: sono tracce fisiche dei cambiamenti di una società. […] alcune architetture e spazi urbani possano essere autentici condensatori dei tempi in cui quell'opera prende forma e dei processi sociali che la producono ed utilizzano.

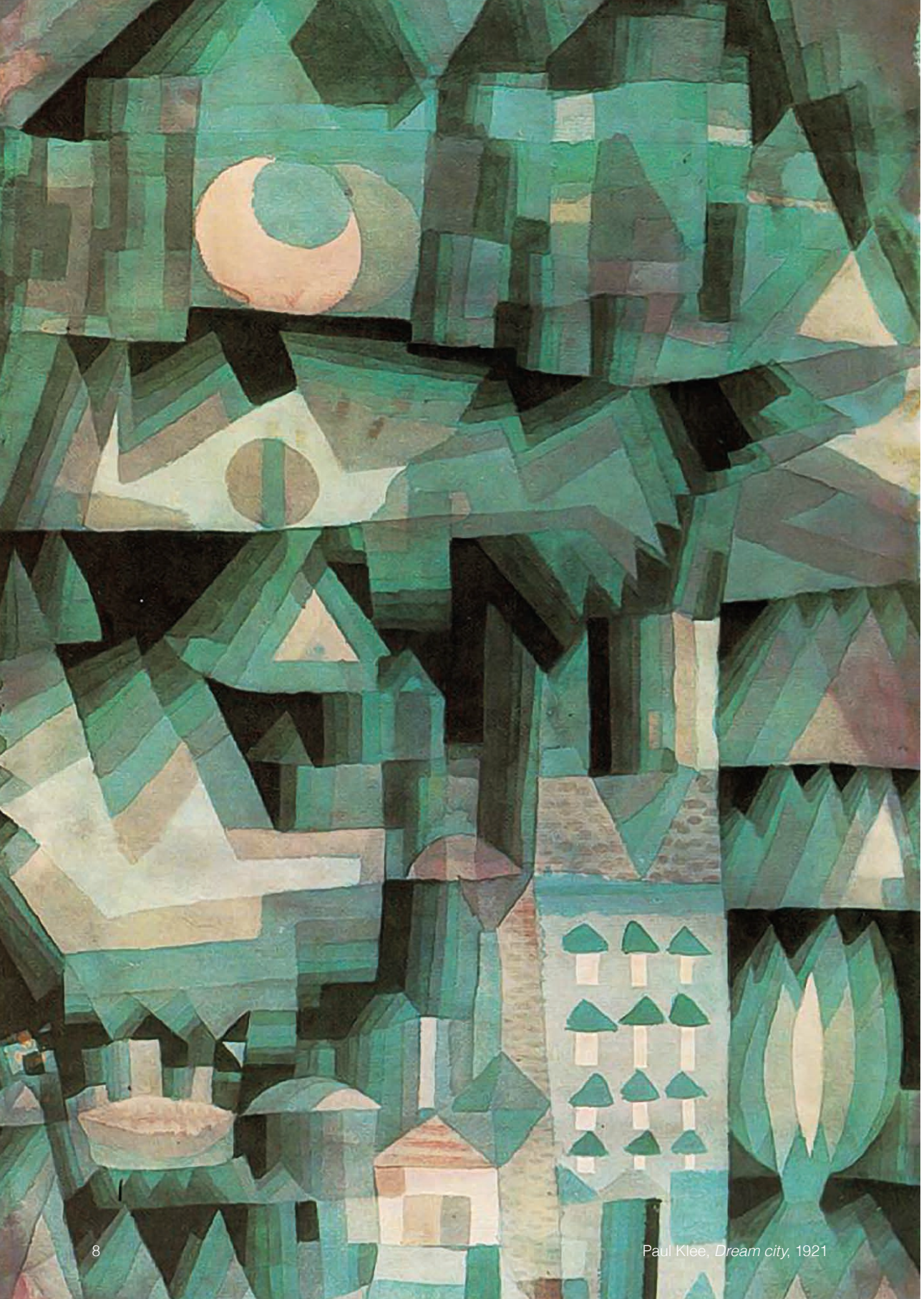
Arnaldo Bagnasco, Carlo Olmo (a cura di), *Torino 011: biografia di una città*, Electa, Milano

ABSTRACT

La storia di Torino è stata molto raccontata come scandita dall'avvicendarsi di alcuni potenti immaginari urbani. Essi costituiscono delle auto-narrazioni urbane investite di veri e propri valori programmatici rispetto alla forma della città. Il loro succedersi è stato spesso inteso come giustapposizione compartimentata di tre grandi racconti: la Torino Capitale nella sua stagione sabauda; la Torino Industriale tra Otto e Novecento; la Torino Post-industriale all'ingresso del terzo millennio. L'esposizione sintetica ed ostensiva di una storia "psicoanalitica" della città, ripercorrendo agilmente ognuno di questi auto-racconti, consente di mettere a fuoco le immagini che vengono prodotte dall'azione propulsiva delle narrazioni, e che a loro volta ne vengono alimentate.

Ognuno dei grandi immaginari infatti non abita uno spazio puramente metafisico, ma rappresenta la spinta alla costruzione e alla trasformazione dello spazio concreto della città. Per rendere conto di questa doppia natura, materiale ed immateriale, viene introdotto il concetto di paesaggio come strumento utile per indagare e maneggiare le immagini evocate dai racconti. È così possibile individuarne uno per ciascuno dei tre immaginari sequenziali.

Questi paesaggi sono tuttavia delle ecologie parziali e non esauriscono la complessità della città, e nemmeno il racconto di tutte le sue porzioni. Viene così introdotta, in virtù della scarsa letteratura specifica, la Collina di Torino quale utile campo di ricerca per investigare ed esplorare la formulazione di immagini quale strumento d'indagine della città.



Paul Klee, *Dream city*, 1921

GLOSSARIO

Fórma s. f. [lat. *fōrma*]. – **1.** a. L'aspetto esteriore con cui si configura ogni oggetto corporeo o fantastico, o una sua rappresentazione [...] b. Con partic. riferimento al corpo umano [...] c. Talora, l'oggetto stesso, o il corpo umano, animale, o altra figura, soprattutto in quanto se ne veda soltanto il contorno, la sagoma, l'ombra, e non sia quindi nettamente definito o distinguibile [...] **2.** Nelle scienze naturali, l'aspetto esteriore di animali, vegetali e minerali soprattutto in quanto tipico delle varie specie, e perciò elemento fondamentale per la descrizione e classificazione [...] **3.** In senso più astratto, modo di essere, di presentarsi [...] **4.** a. In molti casi, il concetto di forma si chiarisce nella sua diretta contrapposizione a quello di materia o di contenuto [...]. c. In filosofia, con accezioni varie: nella concezione platonica, l'essere vero, l'essenza delle cose, realtà che trascende i fenomeni sensibili; nella dottrina aristotelica e scolastica, principio dal quale sgorgano tutte le proprietà di ogni singolo essere; nella filosofia kantiana, attività con la quale il soggetto, sintetizzando la materia, o contenuto, della conoscenza, l'organizza in un oggetto, gli dà universalità e necessità [...].

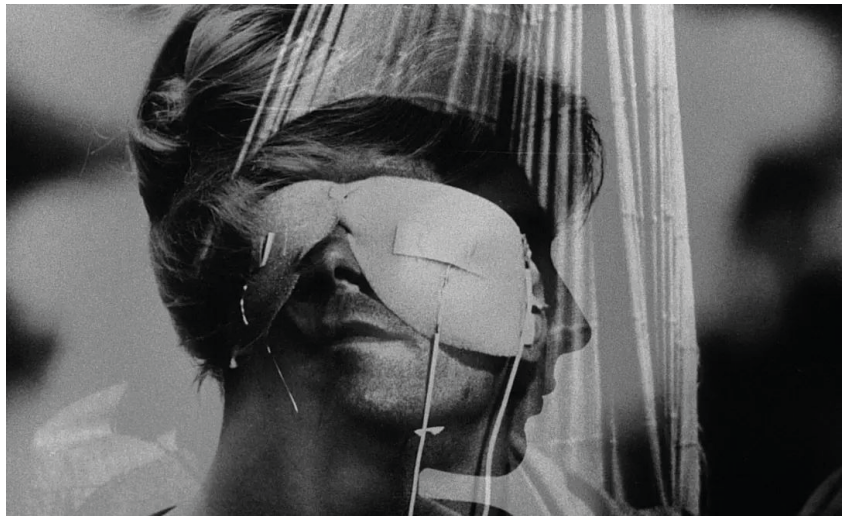
Immaginàrio agg. e s. m. [dal lat. *imaginarius*, der. di *imago -gĭnis* «immagine»]. – **1.** agg. Che è effetto d'immaginazione, che non esiste se non nell'immaginazione e non ha fondamento nella realtà [...] **2.** s. m. a. Il termine, inteso nel pensiero filosofico come funzione e contenuto dell'immaginazione, e variamente definito in rapporto al variare del concetto di «immagine» nei diversi pensatori [...], ha avuto via via o una interpretazione negativa, come movimento di

N.d.A. Le definizioni che compongono il glossario sono adattamenti asciugati delle rispettive voci dell'Enciclopedia Treccani.

diversione e fuga dalla realtà, o positiva, come funzione sintetica della percezione o come integrazione dei dati reali verso il possibile. b. Con altra accezione, la sfera dell'immaginazione quale si costituisce e si può riconoscere attraverso i miti, la produzione letteraria e cinematografica, la pubblicità […]. Anche, talora, la facoltà immaginativa […].

Narrazióne s. f. [dal lat. *narratio -onis*]. – 1. a. L'azione del narrare […] b. Con sign. più concr., il singolo racconto in quanto fissato in una sua forma definitiva […]; soprattutto per indicare opere letterarie del genere narrativo […] c. Anticam. anche con il senso più generico di esposizione, discorso […] 2. a. Nella retorica classica, la parte dell'orazione (lat. *narratio*, gr. διήγησις) che seguiva all'esordio e serviva all'esposizione obiettiva del fatto. b. In diplomatica, formula del documento (lat. *narratio*) contenente l'esposizione delle circostanze generali o particolari che hanno dato origine al documento stesso.

Raccónto s. m. [der. di raccontare]. – **1.** Relazione, esposizione di fatti o discorsi, spec. se fatta a voce o senza particolare cura, oppure se relativa ad avvenimenti privati (si distingue perciò da *narrazione* come *raccontare* da *narrare*) […]; l'attività stessa del raccontare […] **2.** Componimento letterario di carattere narrativo, quasi sempre d'invenzione, più breve e meno complesso del romanzo (in quanto dedicato in genere a una sola vicenda e destinato a una lettura ininterrotta) e distinto dalla fiaba perché tende a presentare i fatti come realmente avvenuti (per questi suoi caratteri si identifica sostanzialmente con la novella) […].



Chris Marker, *La jetée*, 1962, 14'11''

Frida Kahlo, *Alla Cuelga Mi Vestido*, 1933

Mario Gabinio, *Piazza Castello*, 1924

Riccardo Moncalvo, *In ferriera 2*, 1946

0.1 Immaginario riflessivo

Nella sua storia moderna e contemporanea Torino ha stabilito forti narrazioni riguardo se stessa, in modo esemplare e anche più esplicito di molte altre città, non solo come strategia di rappresentazione culturale, ma come vero e proprio meccanismo di produzione di spazi urbani. La letteratura di settore [1] ha ampiamente codificato questi "auto-racconti" secondo l'alternarsi sequenziale di tre grandi immagini urbane, intese spesso - colpevolmente - quasi come compartimenti stagni storici giustapposti: la Torino capitale, la Torino industriale, la Torino post-industriale.

Seguendo la scansione di queste tre auto-narrazioni, l'immaginario più duraturo è quello che per tre secoli ha programmato una città-capitale [2], attraverso la costruzione dei suoi spazi barocchi, dei sistemi difensivi, delle residenze di piacere, dei quartieri per la nobiltà e le classi dirigenti. Quando a questa secolare tensione è stato impedito di compiersi in via definitiva, in concomitanza degli spostamenti della capitale nel 1865 e 1871, la città ha attraversato decenni di incertezze programmatiche, quasi identitarie. Questa impasse è stata superata grazie ad un vero e proprio stratagemma fondativo, l'invenzione (nel senso etimologico del termine) dello *status* di città industriale, raccogliendo le opportunità di dinamiche produttive già insediate ma ancora largamente potenziali.

Grazie a questo "rimbalzo nichilistico" Torino si è costruita in pochissimi decenni un nuovo immaginario, in tempo per l'avvento del Novecento e basato su un racconto completamente diverso: quello, appunto, della *ville industrielle* [3]. Come nel caso del precedente immaginario, non si è trattato di narrazioni astratte e/o innocenti, ma l'intera forma della città ne è stata condizionata. Gli spazi dell'industria vera e propria, i quartieri per i lavoratori in arrivo da tutta la penisola, i singoli grandi episodi architettonici di questa stagione caratterizzano profondamente ed estensivamente il tessuto della città. Come accaduto nel secolo precedente, anche questa auto-narrazione entra in crisi nei suoi ultimi decenni, in particolare a partire dalla "faglia" degli anni Ottanta. Nuovamente, la reazione a questa discontinuità si manifesta in una sorta di vera e propria *quête* identitaria.

La ricerca di un nuovo immaginario si concretizza così nel Piano Regolatore Generale approvato nel 1995 e sviluppato da Gregotti Associati a partire dal 1987. La crisi programmatica è particolarmente grave dopo che la vocazione manifatturiera della città ha subìto un gravissimo e definitivo ridimensionamento, tanto che essa apre le porte ad un fiorire di innumerevoli possibili immaginari, tutti o quasi in bilico, accomunati dall'appartenenza all'ampio alveo di una tensione post-industriale condivisa [4]. La Torino post-fordista è una città dello sport, della cultura, dell'arte, una città universitaria, un centro del terziario. Ognuna di queste immagini non vive in un piano iperuranico ma comporta ricadute spaziali che costruiscono fattualmente la forma della città (gli interventi olimpici, gli ampliamenti museali, le nuove sedi universitarie ecc.). Appare quasi paradigmatico come la principale realizzazione del piano di Gregotti, l'asse di Spina centrale, come un trait d'union tocchi ambiti territoriali in cui si riscontrano praticamente tutti questi possibili racconti.

Come detto, ognuna delle narrazioni che scandiscono la storia urbana di Torino non abita un piano solamente astratto: le immagini che esse costituiscono hanno, ovviamente, natura immateriale, ma il loro perseguimento determina

1. Il *corpus* bibliografico dedicato alla storia urbanistica di Torino è sterminato, tra i riferimenti che compariranno oltre si citano alcuni contributi imprescindibili: Augusto Cavallari Murat, *Forma urbana ed architettura nella Torino barocca: dalle premesse classiche alle conclusioni neoclassiche*, UTET, Torino, 1968; Vera Comoli Mandracci, *Torino*, Laterza, Roma, 1983; Arnaldo Bagnasco (a cura di), *La città dopo Ford. Il caso Torino*, Bollati Boringhieri, Torino, 1990; Antonio De Rossi, Giovanni Durbiano, *Torino 1980-2011: la trasformazione e le sue immagini*, Allemandi, Torino, 2006; Marco Santangelo, Alberto Vanolo (a cura di), *Di capitale importanza: immagini e trasformazioni urbane di Torino*, Carocci, Roma, 2010.
2. Cfr. Augusto Cavallari Murat, *Op. cit.*
3. Cfr. Pierre Gabert, *Turin ville industrielle*, Presses Universitaires de France, Parigi, 1964.

4. Eloy Llevat Soy, Luis Martin (a cura di), *Mass production makes a better world! Che fine ha fatto l'utopia fordista nella Torino contemporanea?*, LetteraVentidue, Siracusa, 2020, p. 24-140.

una effettiva costruzione di forma. Attraverso le immagini la città «sogna se stessa» [5], e da sveglia si adopera per dare loro sostanza, iscrivendole – con alterni successi – nella realtà materiale, producendo così gli spazi e il tessuto urbani.

> [Le immagini] attraversano, incontrando molte resistenze, lo spazio che separa le pratiche discorsive dagli esiti concreti delle azioni di modificazione della città, del territorio e della società costruendo relazioni tra ciò che con qualche semplificazione indichiamo come il reale e le parole che utilizziamo per dirlo. [6]

Ed è tenendo in considerazione tali resistenze e distanze che la performatività degli immaginari può essere esaminata. Se infatti appare evidente che ognuno di essi produca una qualsiasi forma di costruzione/alterazione dello spazio urbano, è altresì palese che questa capacità non abbia per tutti la medesima potenza. È pertanto possibile valutare quanto un racconto, e le immagini da esso prodotte, siano totalizzanti rispetto alle ricadute sulla forma della città. Va ovviamente tenuto conto del fatto che quelle resistenze e quella distanza di cui scrive Bernardo Secchi non possono essere completamente elise, dunque evidentemente nessuna narrazione potrà plasmare il tessuto della città nella sua totale interezza.

Infatti, se sia l'immaginario sabaudo che quello fordista hanno avuto effetti a tratti quasi totalizzanti sull'intera forma urbana di Torino (e in particolare il primo, vista soprattutto la congiuntura tra potere assoluto e minore estensione territoriale), il fertile ma meno organico racconto post-industriale ha modellato solo porzioni circoscritte della città, non intaccandone ampie parti. Si tratta di una "traiettoria discendente" in termini di performatività spaziale che è, sotto una certa prospettiva, l'ineludibile conseguenza del fenomeno di complessificazione

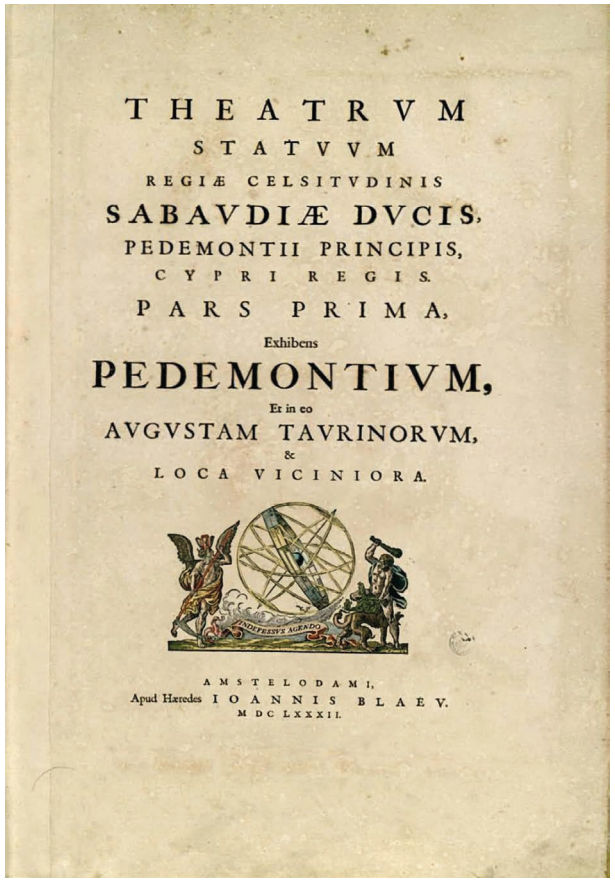
5. Ash Amin, Nigel Thrift, *Cities: reimagining the urban*, Polity, Cambridge, 2002, cap. V.
6. Bernardo Secchi, *Prima lezione di urbanistica*, Laterza, Bari, 2000, p. 11.

che ha interessato la città moderna ed è deflagrato nell'iperoggetto [7] della metropoli contemporanea. Quest'ultima sembra avere lasciato indietro quasi ogni velleità di identificazione spaziale totalizzante, sacrificio inevitabile sull'altare della vertiginosa complessità che la rende un (iper)oggetto opaco, anisotropo, pulviscolare.

È proprio tale disarmante complessità che tuttavia rende la metropoli un dispositivo di condensazione sociale potentissimo, consentendo e catalizzando una esponenziale possibilità di interazione, laddove configurazioni meno complesse non possono che risultare in dinamiche meno ricche. La città contemporanea (e così Torino) prende pertanto la forma di un *patchwork*[8] - è notevole che in *Collage city* Colin Rowe dedichi un intero capitolo alla «crisi dell'oggetto»[9] - di frammenti eterotopi che in una certa misura si caratterizzano per una propria assolutezza, pur continuando ad appartenere in subordine a quell'inafferrabile realtà quale è la metropoli.

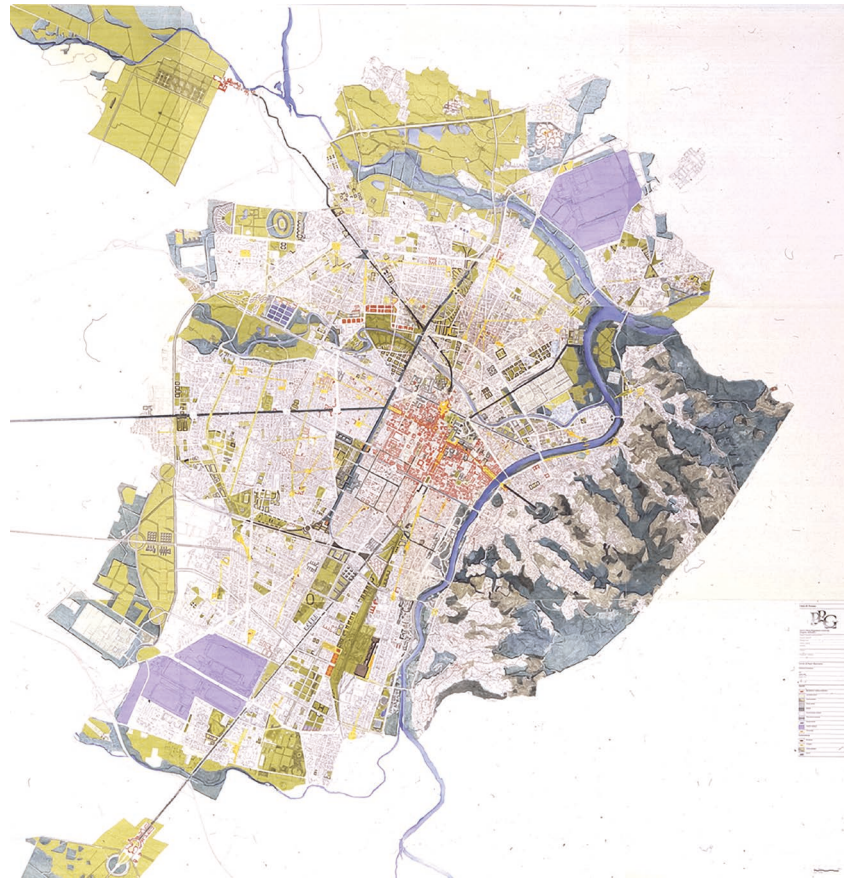
In tale scenario appare chiaro quindi come ogni genere di racconto che risulti in qualche modo investito di prerogative programmatiche, esplicite o implicite che siano, quale si possono intendere gli immaginari urbani di Torino, non possa ad un tempo esaurire l'eterogeneità di questi frammenti e coerentemente istituire (costruire) una forma urbana totalizzante. In tal senso il caso di Torino rientra pienamente in questa prospettiva, in quanto le sue narrazioni e le sue immagini hanno interessato di volta in volta porzioni diverse della città, anche ri-scrivendone delle parti, restituendone la natura di *collage* urbano. Tuttavia, è proprio nelle pieghe di questa complessità estensiva che detonano le potenzialità del progetto urbano contemporaneo – parafrasando Manfredo Tafuri, che, discutendo della escatologica fine della stagione del moderno, formulava l'espressione delle «mosse deboli».

7. Cfr. Timothy Morton, *Iperoggetti: filosofia ed ecologia dopo la fine del mondo*, Nero, Roma, 2018.
8. Cfr. Carlo Pisano, Giorgio Peghin, Paola Viganò, *Patchwork Metropolis. Progetto di città contemporanea*, LetteraVentidue, Siracusa, 2018.
9. Colin Rowe, Fred Koetterm, *Collage City*, Saggiatore, Milano, 1981, cap. IV.
10. Manfredo Tafuri, *Storia dell'architettura italiana, 1944-1985*, Einaudi, Torino, 1986, p. 240.



Intestazione de il *Theatrum Sabaudiae*, 1682

Domenico Chiaudrero, manifesto, 1937



Gregotti Associati, *Piano Regolatore Generale, Schema di struttura*, 1995

0.2 Racconto capitale

L'immaginario più duraturo nella storia di Torino ne ha ispirato la forma urbana per tre secoli, dalla metà del XVI (nel 1563 la città viene scelta dal duca quale nuova capitale dei suoi possedimenti) alla metà del XIX secolo (nel 1864 la capitale del Regno d'Italia è spostata a Firenze) [11]. Tale periodo così lungo comporta che le parti di città riconducibili a questo manifesto siano maggiormente stratificate ed eterogenee. Infatti, durante la prima fase di questo arco storico si assiste alla formulazione primigenia della Torino città barocca e assolutista che per i secoli futuri ne costituirà l'immagine urbana caratterizzante.

Nel momento in cui Emanuele Filiberto muove gli interessi della casata Savoia al di qua delle Alpi, spostando la capitale del ducato da Chambery a Torino, si mette in moto una vera e propria "macchina progettuale" che ha il preciso (e dichiarato) obiettivo di trasformare un tutto sommato trascurabile insediamento in una capitale di rango europeo [12]. Nell'arco di pochissimi anni sorge la cittadella, imprescindibile e all'avanguardia dotazione difensiva, e i regnanti trovano residenza nei palazzi della città (come il palazzo dell'Arcivescovado), adeguandoli al nuovo livello di prestigio – così come avviene con gli spazi pubblici di rappresentanza, come il caso di piazza Castello. Tra la fine del Cinquecento e la metà del Settecento si susseguono, quali architetti di corte, Ascanio Vittozzi, Carlo e Amedeo di Castellamonte - padre e figlio - e Filippo Juvarra: in questo secolo e mezzo, attraverso le stagioni scandite dagli ampliamenti del 1620, 1673 e 1717, prende forma permanente la Torino città moderna, caratterizzata per un coerente, a tratti davvero totalizzante, sistema di spazi urbani profondamente gerarchici, atti a mettere in scena e legittimare il potere assoluto della casata regnante [13].

Tali dispositivi spaziali sono costituiti tanto da punti nevralgici (residenze come il Palazzo ducale, luoghi di potere come Palazzo di città o di culto come la chiesa di San Lorenzo), che da componenti lineari (dentro la città, gli assi delle vie Garibaldi, Roma e Po; fuori le mura le strade rettilinee verso Rivoli e Stupinigi) e da superfici (le molte piazze, tra cui piazza San Carlo o piazza Carlo Emanuele II), che entrano in risonanza con elementi spaziali extraurbani (su tutti, le residenze sabaude che formano attorno alla città la *Corona di delitie*, come la definisce Amedeo di Castellamonte) e costituiscono un vero e proprio sistema territoriale.

Con l'assedio vinto nel 1713 si inaugura un secolo in cui la forma della città è consolidata e si caratterizza per una progressiva saturazione dei tessuti entro il perimetro delle geometriche fortificazioni alla moderna, oltre che per interventi di «ristrutturazione urbanistica» di porzioni esistenti (come nel caso della rettificazione

11. Anthony Cardoza, Geoffrey Symcox, *Storia di Torino*, Einaudi, Torino, 2006, cap. V-VII.
12. Cfr. Vera Comoli Mandracci, *La capitale per uno stato. Torino, studi di storia urbanistica*, Celid, Torino, 1983.

13. Vera Comoli Mandracci, *Torino*, Laterza, Roma, 1983, cap. II-IV.

Piazza San Carlo nella tavola I.11 del *Theatrum Sabaudiae*, 1682

dell'odierna via Garibaldi). Parallelamente si assiste all'insorgere di borghi sempre più consistenti fuori le mura – uno su tutti, Borgo Dora a nord della città.

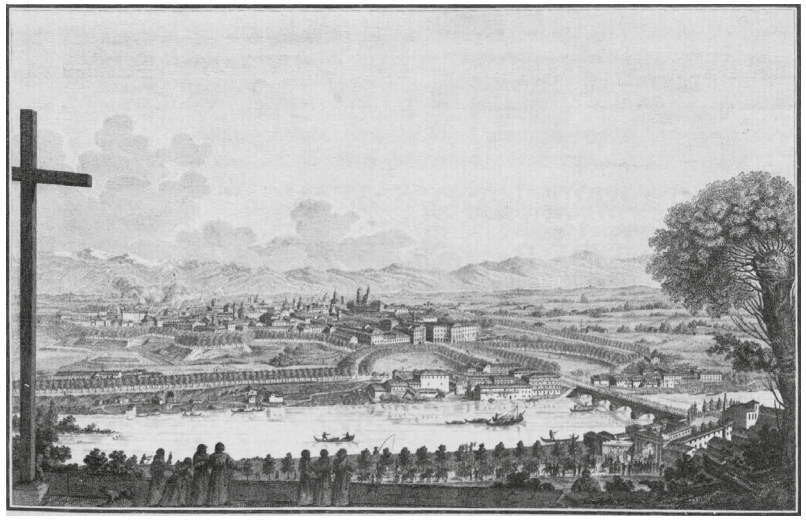
L'occupazione napoleonica (1800-1814) e la successiva Restaurazione segnano una cesura ed inaugura una nuova stagione nello sviluppo urbanistico di Torino: per decreto francese le fortificazioni (ma non la cittadella) vengono demolite, e così la città si apre al territorio [14]. Viene progettata una corona di viali che corrono attorno al nucleo urbano, realizzati in poco tempo e tutt'oggi esistenti (uno su tutti, il «Viale del re», corso Vittorio Emanuele II). Si pianificano altresì gli ampliamenti, a saturare lo spazio definito dalla suddetta corona, che dovranno accogliere la classe dirigente e l'alta borghesia del regno che, secondo le nascenti ambizioni della restaurata casa regnante, unificherà la penisola italiana. Fino alla metà dell'Ottocento la città cresce con la pianificazione e realizzazione di quartieri come Vanchiglia o Borgo Nuovo, mentre l'espansione verso ovest è frenata dalla presenza massiccia della cittadella (demolita soltanto nel 1856) [15].

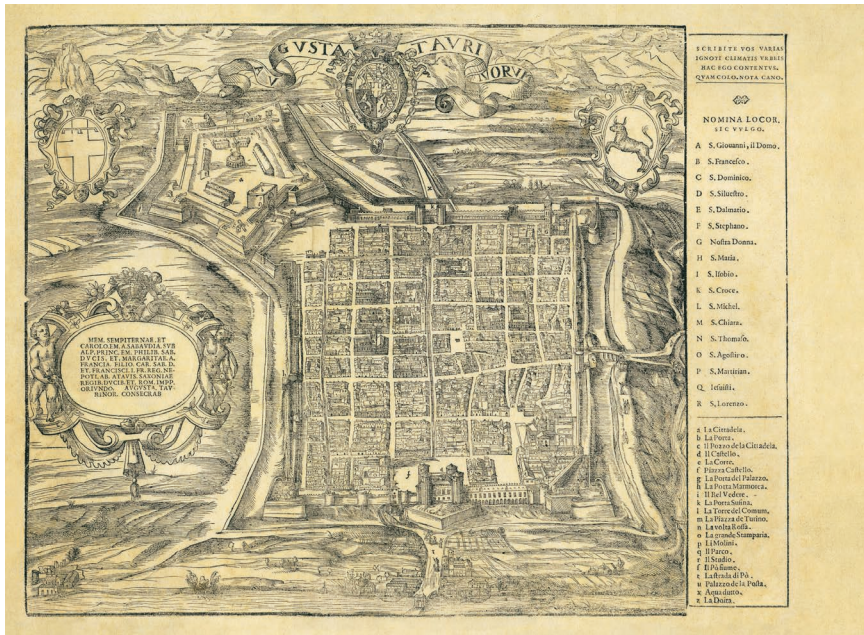
Nel 1853 viene istituita la prima cinta daziaria, a seguito del primo piano d'ingrandimento che guida l'espansione urbana per la seconda parte del secolo: si tratta di un segno forte che costituirà una forma urbana persistente, prima segnata dal muro di cinta daziario, poi, una volta superata, come corona di corsi alberati. Tra il 1848 e il 1864, in pieno Risorgimento, la popolazione della futura "predestinata" capitale aumenta rapidamente per l'afflusso migratorio positivo. Tuttavia questa fase espansiva, riscontrabile con l'insediamento di quartieri come San Salvario, si esaurisce bruscamente quando la capitale viene spostata a Firenze. Per la città si tratta di un vero e proprio evento traumatico (come sottolineato anche dal nefasto evento della cosiddetta «strage di Torino» del 21-22 settembre 1864, con l'insorgere del popolo contro la decisione[16]): la città vede d'un tratto svanire l'auto-narrazione, l'immagine, che per tre secoli aveva sostanzialmente costituito la *raison d'etre* della sua stessa forma urbana, oltre che alimentatone le dinamiche socio-economiche. Al compimento dell'unità d'Italia, nel 1871, Torino si ritrova svuotata sia moralmente che demograficamente: la classe dirigente e gli apparati del governo e della corte, motori importanti dell'economia cittadina, lasciano i quartieri che erano stati pianificati per loro; la città entra in una crisi che è anche dell'immaginario.

14. *Ivi*, cap. V-VI.
15. Mario Abrate (a cura di), *Torino città viva: da capitale a metropoli, 1880-1980: cento anni di vita cittadina*, Centro Studi Piemontesi, Torino, 1980, p. 215-239.

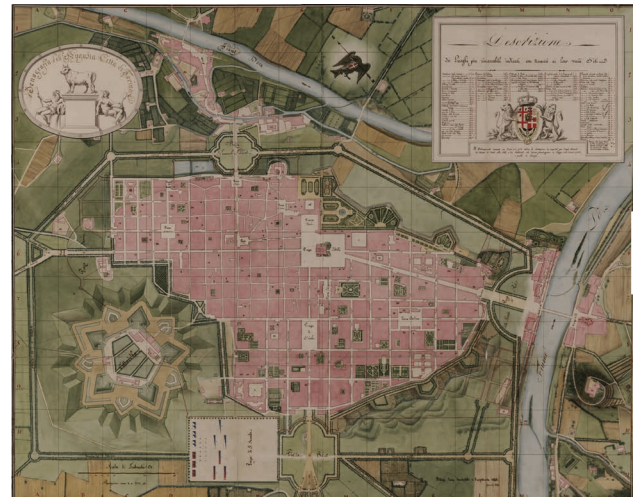
16. Cfr. Valerio Monti, *La strage impunita. Torino 1864*, Fondazione Culturale Savej, Torino, 2014.

Giacomo Arghinenti, *Veduta di Torino*, 1826



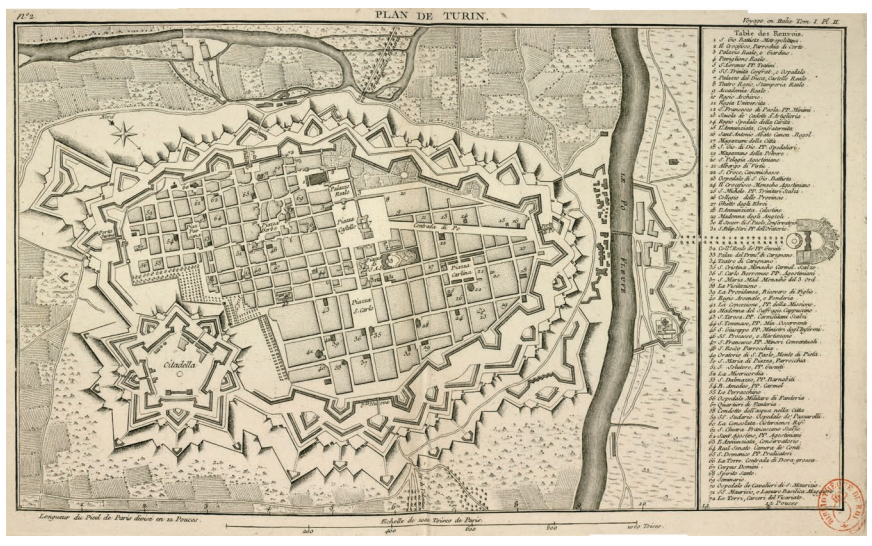


Giovanni Criegher, *Carta del Carracha*, 1572

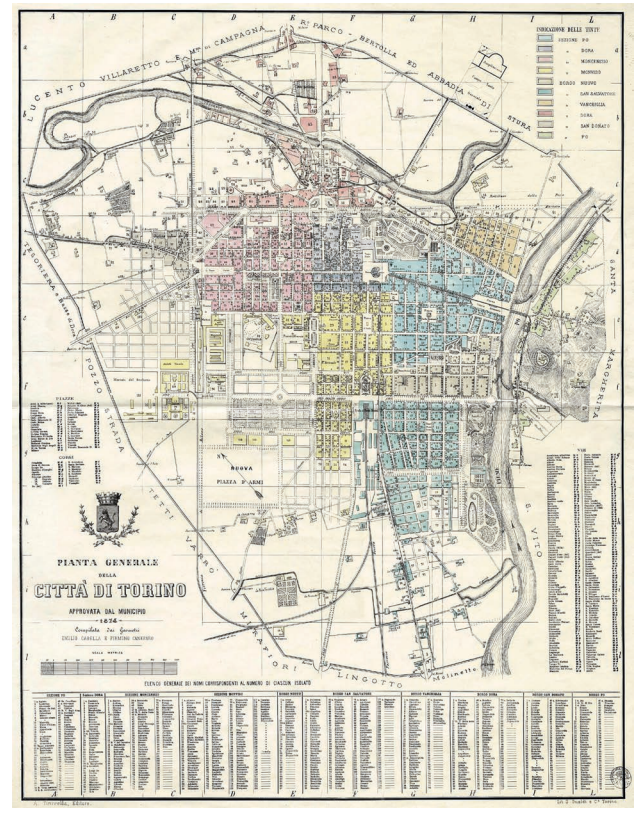


Luig Betozzi, *Iconografia dell'Augusta Città di Torino*, 1819

Francesco Scotto, *Plan de Turin*, 1761



Emilio Cabella, Firmino Caneparo, *Pianta Generale della Città di Torino approvata dal Municipio*, 1874



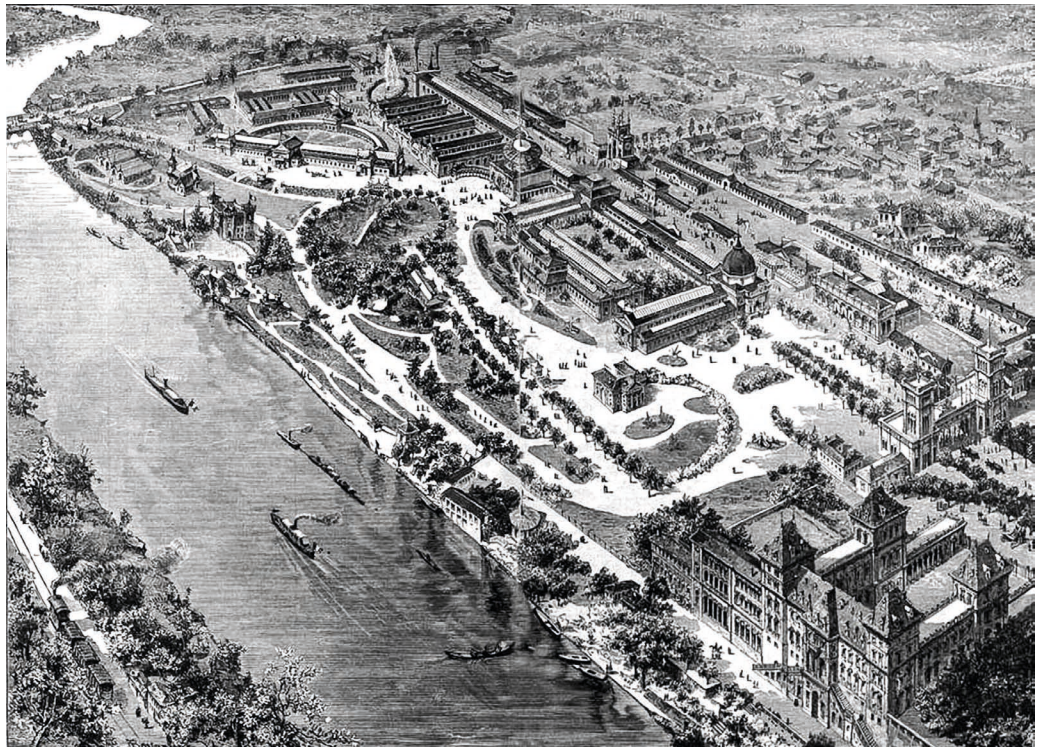
0.2.1 Ventennio sperimentale

Gli ultimi decenni dell'Ottocento sono per Torino un periodo inquieto di ricerca di una nuova vocazione per sopperire alla rimozione dello *status* secolare di capitale [17]. È una inquietudine che si accompagna ad anni di stasi sistemica, ed è in particolare a cavallo degli anni Settanta che la città attraversa il periodo più difficile di stagnazione economica e decrescita demografica. Ne è testimonianza la fallimentare Esposizione del 1871, incidente lungo il percorso con cui la città cerca di formulare un nuovo immaginario in grado di propellere ancora la realtà urbana.

La piccola e media borghesia, sfruttando il potenziale produttivo già insediato, assurgono a protagoniste della scena sociale cittadina, occupando il posto lasciato vacante dalla nobiltà di corte e dalla classe dirigente dello Stato. Parallelamente, sono le stesse amministrazioni della città ad apparecchiare il potenziamento degli insediamenti manifatturieri (soprattutto lungo la Dora e ai limiti del costruito), cosicché in tale commistione di dinamiche socio-economiche emergenti ed interventi dall'alto compare il germe di un nuovo racconto urbano per Torino.

La prima formulazione organica della vocazione manifatturiera e industriale della città è così l'Esposizione Generale del 1884 [18]. Questa si rivela un grande successo, al contrario della rassegna di tredici anni prima, e testimonia il nuovo slancio che la città intraprende per adottare una nuova auto-narrazione finalmente efficace. Il successo di tale immaginario sarà poi ribadito e suggellato dalle successive Esposizioni del 1898 e 1911, entrambe organizzate quando già il genio dell'industria innerva la struttura urbana di Torino.

17. Anthony Cardoza, Geoffrey Symcox, *Op. cit.*, p. 201-213.
18. Cfr. Umberto Levra, Rosanna Roccia (a cura di), *Le esposizioni torinesi 1805-1911. Specchio del progresso e macchina del consenso*, Archivio Storico della Città di Torino, Torino, 2003, in particolare il cap. IV.



Antonio Bonamore, *Veduta a volo d'uccello degli edifici dell'Esposizione*, 1884

0.3 Racconto industriale

Nel secolo che all'incirca va dal 1890 al 1980 Torino, sull'onda del successo travolgente della sua vocazione industriale, vede la propria popolazione quadruplicarsi [19]. Il potenziarsi e il diffondersi dei centri produttivi, inizialmente soprattutto lungo i corsi d'acqua (ancora nel 1899 il primo stabilimento FIAT è in corso Dante non lontano dal Po, mentre sulle sponde della Dora sorge l'impianto delle Officine Savigliano), provoca un'impennata nella crescita demografica cittadina, introducendo così ampie fasce di lavoratori che formano la prima classe operaia torinese [20]. Questi strati della popolazione trovano residenza nelle neonate barriere operaie lungo il perimetro della cinta daziaria, sia al suo interno (è il caso di Borgo San Paolo, o dell'Oltredora) che soprattutto all'esterno (le borgate Campidoglio, Regio Parco, Vittoria tra le altre). Si tratta, queste, di insediamenti per lo più residenziali, prevalentemente spontanei, caratterizzati da connotati spaziali più o meno comuni che le rendono riconoscibili ancora oggi, sebbene abbiano nel tempo attraversato successivi rimaneggiamenti normati.

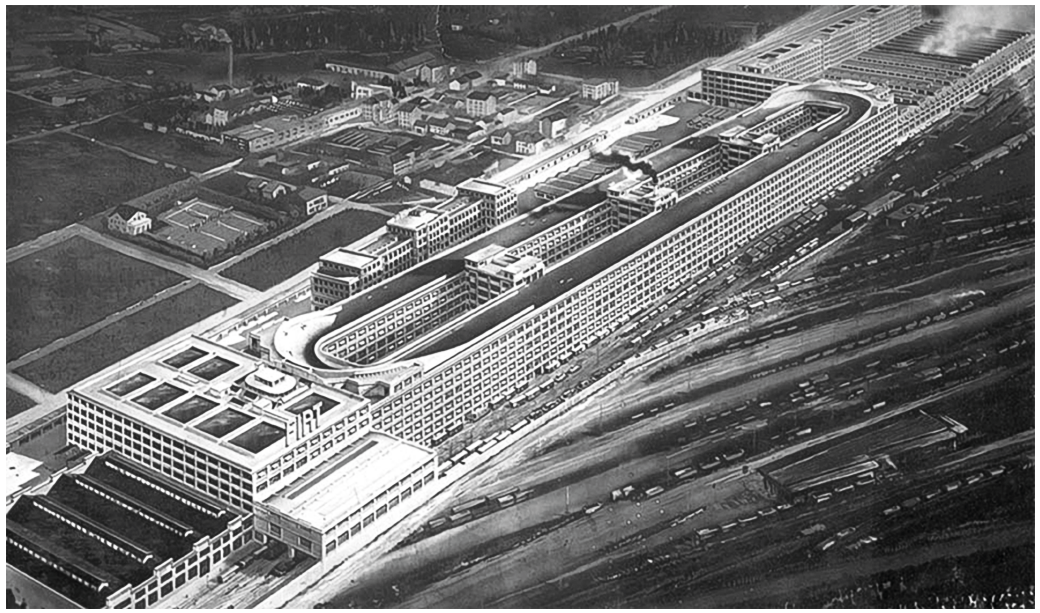
Questa crescita pressoché spontanea di centri industriali e barriere operaie è in qualche modo sancita dal Piano Regolatore del 1906-08 [21], che ratifica le configurazioni del costruito nelle barriere e pianifica il tessuto urbano futuro, anche al di là della cinta daziaria in essere, secondo una logica di prosecuzione di assi viari esistenti abbinata all'inserimento di sistemi radiali stellati o a griglia. Le nuove porzioni di città risultano pertanto connotate da un certo grado di coerenza, se non altro nel modello morfologico dell'alternarsi di pieni e vuoti. Nel 1912 viene istituita una nuova cinta daziaria che, molto più estesa della precedente, prefigura un allargamento urbanistico territoriale. In conseguenza la quasi totalità degli insediamenti di barriera ricade così sotto le direttive del *Regolamento d'Ornato Cittadino*, ponendo fine alla loro fase di sviluppo spontaneo [22].

Dopo la Prima Guerra Mondiale si assiste ad una profonda riorganizzazione degli insediamenti produttivi: gli anni tra le due guerre sono costituiscono la grande stagione del fordismo torinese [23], vero paradigma nell'ambito italiano, incarnata alla perfezione dagli stabilimenti FIAT del Lingotto e di Mirafiori, emblematicamente sorti rispettivamente all'inizio e alla fine del ventennio (rispettivamente 1926 e 1939). Sebbene l'impalcatura degli ampliamenti urbani rimanga quella del PRG del 1906-08, le trasformazioni avvengono non più secondo gli ampliamenti contigui e progressivi che avevano finora caratterizzato l'espansione urbana di Torino, ma per "grandi tasselli": dell'industria, come la

19. Lo storico dei censimenti ISTAT mostra un salto demografico dai 250.000 residenti nel 1881 ai 1.100.000 del 1981.
20. Paolo Spriano, *Storia di Torino operaia e socialista. Da De Amicis a Gramsci*, Einaudi, Torino, 1972, p. 3-18.
21. Vera Comoli Mandracci, *Op. cit.*, 1983, p. 219-223.

22. Marco Viglino, «La struttura fisica e organizzativa della città nel processo storico di trasformazione urbanistica pianificata», in Politecnico di Torino, Dipartimento Casa-Città, *Beni culturali ambientali nel comune di Torino, Società degli Ingegneri e degli Architetti*, Torino, 1984, p. 710-712.
23. Cfr. Franco Mazzini (a cura di), *Torino 1920-1936: società e cultura tra sviluppo industriale e capitalismo*, Edizioni Progetto, Torino, 1976.

In basso: veduta dall'alto dello stabilimento FIAT Lingotto, 1928



piastra di FIAT Mirafiori; dei quartieri di edilizia popolare, come il villaggio SNIA oltre la Stura; dei servizi collettivi, come l'ospedale Molinette lungo il Po. Iniziano inoltre ad essere superate le regole morfologiche tradizionali (ad esempio, la trama continua di isolati a corte) che erano state peculiari delle fasi espansive precedenti.

I moderni grandi stabilimenti industriali, grazia anche alla più diffusa disponibilità di energia, si "sganciano" dalle sponde dei corsi d'acqua e si dispongono più liberamente sul territorio – nonostante alcune notevoli eccezioni, come le Ferriere FIAT lungo la Dora. In questo nuovo sistema di grandi tasselli che si giustappone agli ampliamenti precedenti a grana più fine si inseriscono inoltre le nuove infrastrutture viarie (come l'autostrada Torino-Milano, inaugurata nel 1932), le quali aprono ad inedite dinamiche nella viabilità, anche a scala territoriale.

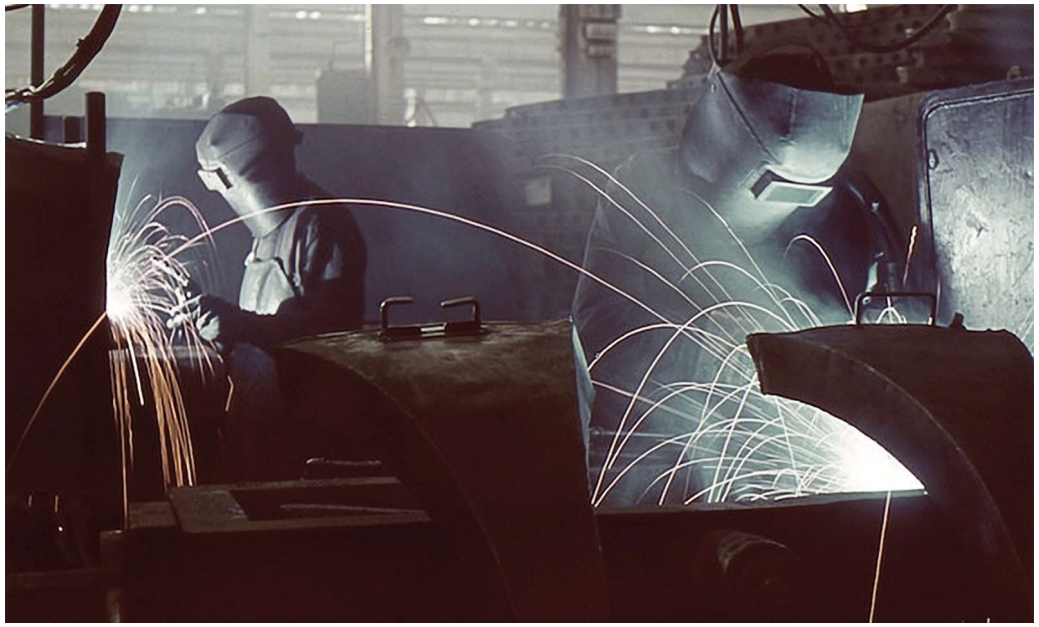
La Seconda Guerra Mondiale segna un momento chiave nella storia industriale di Torino, agendo in sostanza come da propulsione definitiva per portare a compimento l'immagine ispirata dall'immaginario industriale della città-fabbrica, fino (quasi) alle sue estreme conseguenze. All'indomani del conflitto la città è pesantemente danneggiata dai bombardamenti e versa in condizioni economiche disastrose: la frenetica ricostruzione tuttavia avviene, a tratti miracolosamente, nel giro di pochissimi anni e cementifica definitivamente le vicende di Torino a quelle della fabbrica[24]. La prima infatti viene a configurarsi, già anche prima del Piano Regolatore del 1959, come una «gigantesca infrastruttura al servizio [della seconda]»[25]: è proprio l'immagine metaforica fondante del PRG di Rigotti, quella della «grande mano aperta»[26] che espandendosi nella piana cresce con la fabbrica, a sancire in maniera forte e condivisa il sodalizio tra la città e l'industria.

24. Cfr. Pierre Gabert, *Op. cit.*
25. Raffaele Radicioni, *L'accumulazione dello sfacelo*, in «Nuova Società», n. 21, 1976.
26. *Il Piano Regolatore Generale di Torino 1959*, in «Atti e rassegna tecnica della Società degli Ingegneri e Architetti di Torino», marzo-aprile 1960, p. 28.

Tra il 1951 e il 1971 la popolazione aumenta del 50%, sicché la crescita della città, oltre a sopperire alle distruzioni della guerra, si fa carico giocoforza di fornire residenza alla popolazione improvvisamente esplosa a causa degli inusitati flussi migratori. Così i vasti nuovi tessuti, retti ora dal nuovo PRG del 1959, si caratterizzano per la sovrapposizione senza soluzioni di continuità degli spazi del lavoro (le grandi piastre industriali come quelle a nord lungo l'autostrada) e dell'abitare (i quartieri operai come le Vallette o Falchera). In sostanza, l'intera forma della città è plasmata secondo i dettami e le logiche dell'immaginario industriale, che proprio tra gli anni Sessanta e Settanta raggiunge lo zenit della sua incarnazione spaziale.

Tuttavia, la stagione del gigantismo industriale subisce un decisivo colpo con le crisi della seconda metà dei Settanta e i successivi sconvolgimenti sociali in cui, alla vigilia della «faglia»[27] degli anni Ottanta, arriva ad insabbiarsi la società delle masse. Come era accaduto al tramonto dell'auto-narrazione precedente con lo spostamento della capitale a Firenze, così anche l'occaso del racconto industriale di Torino è in qualche modo legato ad un avvenimento distinto: la «marcia dei quarantamila» del 14 ottobre 1980[28], che segna la crisi, se non la fine, di quel modello di società che per quasi un secolo aveva reso possibile e plasmato la forma della *ville industrielle*.

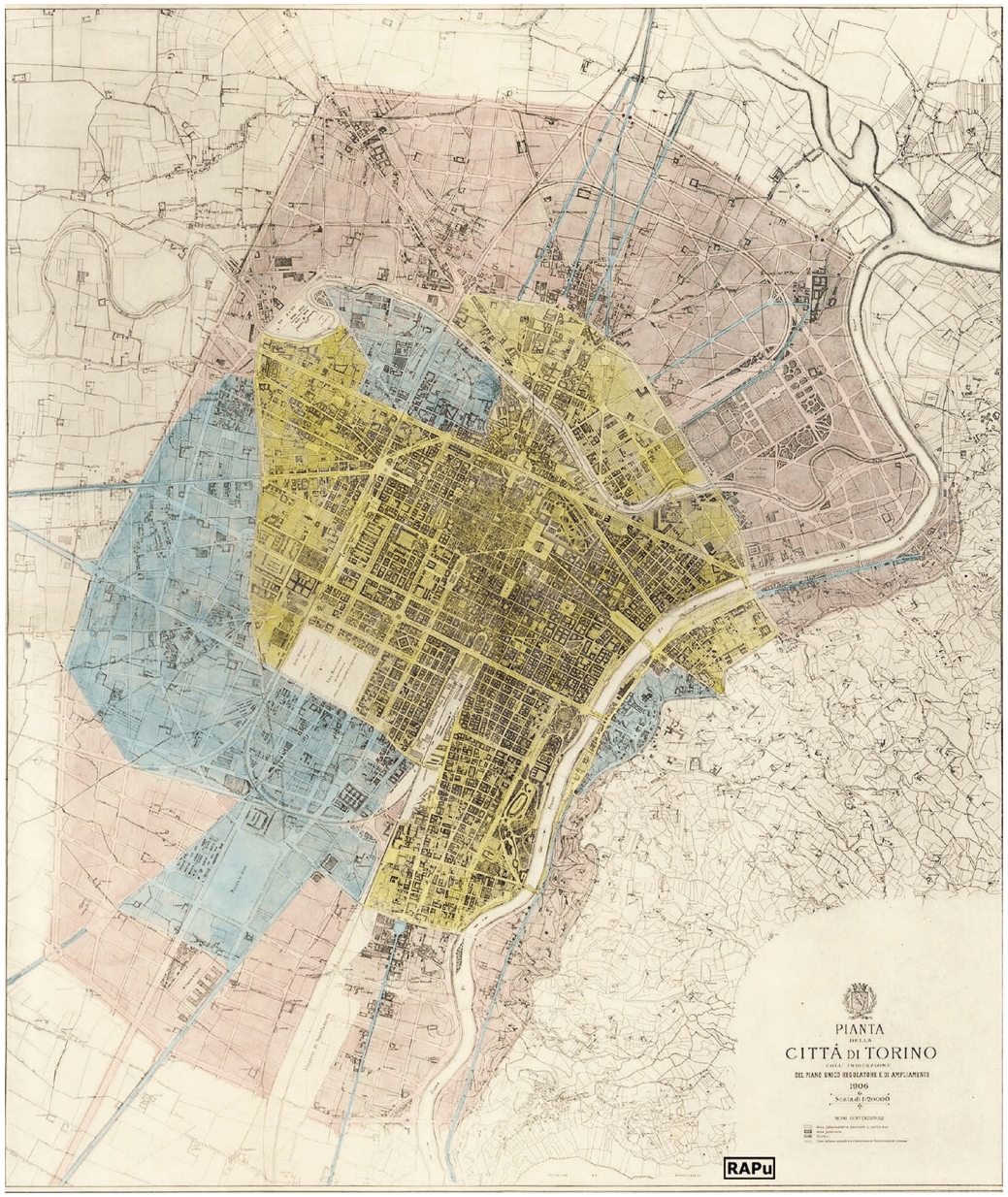
27. Cfr. Cristina Bianchetti, *Il Novecento è davvero finito. Considerazioni sull'urbanistica*, Donzelli, Roma, 2011.
28. Cesare Bosio, *In trentamila contro i picchetti Fiat*, «La Stampa», 15 ottobre 1980, p. 1.



Riccardo Moncalvo, *Officina*, 1939

Lo stabilimento FIAT Mirafiori in una cartolina del 1966

La *marcia dei quarantamila* in via Roma, 14 ottobre 1980



Pianta della Città di Torino coll'indicazione del Piano Unico Regolatore e di Ampliamento, 1906

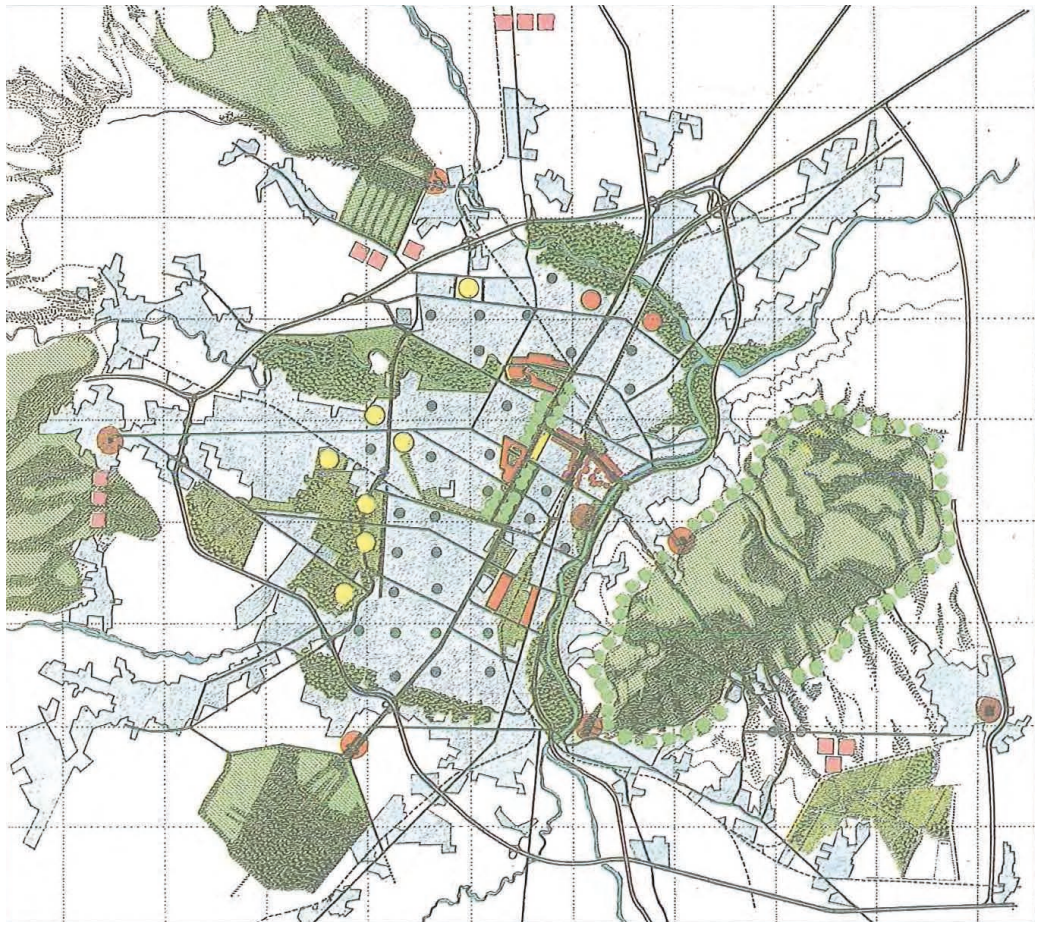
Piano Regolatore Generale. Quadro d'unione, 1959

0.3.1 Quindici anni di ricerca

Il decennio degli anni Ottanta del Novecento vede l'emergere e il confermarsi di una inadeguatezza dell'immaginario di Torino come *company town* produttiva: la stagione eroica del gigantismo industriale ha fatto il suo corso, e i suoi princìpi cadono ora nel vuoto [29]. Occore beninteso sottolineare come tale fato non interessi le sue ricadute spaziali al suolo: queste hanno segnato la forma della città, sono dotate di una propria inerzia e permangono ben oltre la decadenza delle auto-narrazioni che le hanno innescate; le fabbriche non cadono, molte, nonostante le difficoltà, nemmeno chiudono. Ad ogni modo, di pari passo affiora anche una crescente incertezza riguardo a quale potrà essere l'immaginario auto-narrativo che sostituirà quello industriale [30].

Tale incertezza si riflette emblematicamente anche nella vicenda che vede un nuovo PRG essere proposto nel 1980 e studiato, ma mai portato avanti nell'iter di definizione e approvazione. Questo immobilismo delle giunte a cavallo del decennio in qualche modo riverbera la percezione di Torino come una città che si è «fermata», arenata sulle ultime onde lunghe dell'industrialismo novecentesco [31]. Parte dell'eredità del Piano mai compiuto viene raccolta nel 1987 quando lo studio Gregotti Associati riceve dall'amministrazione l'incarico di formulare il nuovo PRG della città: è pertanto inevitabile che la sua vicenda si leghi indissolubilmente alla ricerca e alla formulazione di un nuovo racconto urbano, nel momento in cui vengono seminati i germogli di una proliferazione delle possibili nuove immagini della città.

29. Cfr. Arnaldo Bagnasco (a cura di), *La città dopo Ford. Il caso Torino*, Bollati Boringhieri, Torino, 1990.
30. Antonio De Rossi, Giovanni Durbiano, *Torino 1980-2011: la trasformazione e le sue immagini*, Allemandi, Torino, 2006, cap. II.
31. Per le vicende e le inquietudini che circondano la ricerca urbana di Torino sul finire del secolo si veda Raffaele Radicioni, Pier Giorgio Lucco Borlera, *Torino invisibile*, Alinea Editrice, Firenze, 2009.



Gregotti Associati, *Piano Regolatore Generale di Torino, studio di sintesi*, 1993

0.4 Racconto post-industriale

Passato il decennio di massima incertezza, il nuovo PRG viene approvato nel 1995 e giunge a testimoniare il moltiplicarsi delle narrazioni della città: Torino «si sogna» come città della movida, della cultura e dell'arte, dello sport, città universitaria e centro terziario. Sembrerebbe impossibile quindi perimetrare un vero e proprio immaginario post-industriale, eppure ciascuno di questi racconti si fonda sull'irrinunciabile principio di reazione rispetto al passato industriale: la città-fabbrica è un modello inadeguato, obsoleto, e pertanto la necessità diventa il suo superamento [32].

La realtà che accompagna queste ponderazioni collettive vede la popolazione crollare di un quarto in vent'anni [33] (dal picco degli anni Settanta all'approvazione del PRG), nonostante il fenomeno di immigrazione straniera esploso con l'avvento degli anni Novanta, e l'economia contrarsi quasi proporzionalmente. L'espansione urbana che, sostanzialmente dalla demolizione napoleonica delle mura difensive, era sembrata inarrestabile subisce una frenata definitiva, imponendo inedite riflessioni progettuali sulla ri-scrittura e sulla riqualificazione dei tessuti esistenti. È infatti a partire dagli anni Novanta che i sviluppano con successo le dinamiche riqualificative di quartieri ritenuti problematici come il Quadrilatero e San Salvario, peraltro mettendo in luce strategie differenziate quali – rispettivamente – l'investimento immobiliare privato e l'associazionismo di quartiere. Così l'intera zona del centro, compresi i quartieri appena citati, giunge a caratterizzarsi come il luogo della *douceur de vivre* della nascente Torino città della cultura e dell'arte[34], presentando al contempo i caratteri di area della neonata scena della movida giovanile cittadina (la trasformazione dei Murazzi da luogo di degrado a centro di aggregazione ne è esempio lampante).

Questa tensione al riuso e alla ri-scrittura di tasselli della città esistenti è alle fondamenta stesse della grande immagine formulata da Gregotti Associati nel PRG [35], ovvero quella delle tre assialità - che sono anche definite quali «nuove centralità» - nord-sud che attraversano la città, in opposizione all'immagine della «grande mano aperta» di Rigotti, o ancora della «rete equipotenziale» del PRG abbozzato del 1980 [36]. Si tratta, da est ad ovest, del fiume Po, della «Spina Centrale» che segue il corso del passante ferroviario, e del progettato corso Marche ai limiti occidentali del Comune. Il fiume viene considerato come asse naturale di amenities dall'elevato valore ambientale, mente corso Marche, da realizzare *ex-novo*, è inteso come asse polifunzionale al servizio dei tessuti sfrangiati della periferia. Ma è nell'ambito della Spina che si assiste alla grande operazione di ri-scrittura: lungo il corso della ferrovia, che viene interrata, vengono trasformate grandi porzioni di città - soprattutto

32. Marco Santangelo, Alberto Vanolo (a cura di), *Di capitale importanza: immagini e trasformazioni urbane di Torino*, Carocci, Roma, 2010, cap. II.
33. Lo storico dei censimenti ISTAT mostra un passaggio da 1.150.000 abitanti nel 1971 a 900.000 nel 1991.
34. Antonio De Rossi, Giovanni Durbiano, *Op. cit.*, cap. III-V.

35. Cfr. Augusto Cagnardi, Pierluigi Cerri, Vittorio Gregotti, *PRG. Progetto definitivo. Relazione illustrativa. Vol. I. Descrizione del Piano*, Assessorato all'assetto urbano, Torino, 1993.
36. Raffaele Radicioni, Pier Giorgio Lucco Borlera, *Op. cit.*, 2009, cap. V.

Corso Castelfidardo sopra il passante ferroviario in una fotografia di Gabriele Basilico, 2004

grandi tasselli industriali dismessi come la FIAT Ferriere o le Officine Savigliano - inserendo quartieri residenziali (ad esempio, quello di Spina 3) e grandi servizi, come la Cittadella Politecnica (sorta sul sito delle Officine Grandi Riparazioni) e Parco Dora (al posto degli stabilimenti Michelin). La Spina si configura pertanto come una *traversée* che agisce da filo conduttore, tenendo insieme, quasi perforando, molti degli immaginari postindustriali di Torino.

Parallelamente, mentre i lavori del PRG prendono piede concreto, nel 1999 la città vince l'assegnazione delle Olimpiadi Invernali del 2006, innescando una forte spinta nelle ricerche sulla possibile immagine di Torino città dello sport, che culmina proprio con la rassegna olimpica – in modo non dissimile, anche se decisamente meno potente, da come l'Esposizione del 1884 aveva propulso l'immagine industriale di Torino. Questa lascia in dote alla città un nuovo stadio di calcio (l'Olimpico, in realtà l'ex-stadio comunale di epoca fascista, riqualificato), un'arena per grandi eventi (il Palazzetto progettato da Arata Isozaki), il villaggio olimpico e una serie di più piccoli tasselli nel tessuto della città. Ad ogni modo l'esperienza olimpica, pur caratterizzata da chiaroscuri [37], funge da volano per la nascente Torino città del turismo, segnando un incremento nelle presenze di visitatori che non si è più arrestato (se non fisiologicamente in concomitanza della pandemia da coronavirus), comportando un potenziamento dell'offerta museale e degli spazi dell'arte in città [38].

Collateralmente, nei primi due decenni del XXI secolo Torino vede rafforzarsi la sua vocazione di città universitaria, con una popolazione di studenti in costante e consistente aumento che si inserisce, influenzandole, anche nelle dinamiche dei tessuti residenziali, oltre che negli spazi di aggregazione. Questa propensione è sottolineata dal particolare

37. Cfr. Cristina Bianchetti, *Torino 2. Metabolizzare le Olimpiadi*, Officina Edizioni, Roma, 2006.
38. Antonio De Rossi, Giovanni Durbiano, *Op. cit.*, cap. IV.

L'*Arco Olimpico* di Torino Lingotto, 2006

Latz+Partner, Parco Dora a Spina 3, 2012

prestigio degli interventi per le nuove sedi universitarie: il Centro del Design di Isolarchitetti, la facoltà di Biotecnologie di Luciano Pia, o il Campus Einaudi di Norma Foster sono gli esempi più vividi. Infine, ancora lungo l'asse della Spina Centrale sorgono la nuova stazione di Porta Susa e il grattacielo San Paolo: se la prima testimonia l'ininterrotta apertura della città ad una dimensione metropolitana e territoriale [39], il secondo è l'attestazione più evidente della narrazione urbana di Torino quale polo terziario del nord Italia – a dispetto dell'ingombrante predominio di Milano.

Come si è visto, all'inizio del III millennio la città si presenta ancora nel mezzo della sua febbrile ricerca di un nuovo immaginario urbano totalizzante [40]. Ricerca che, tuttavia, appare frenetica e disarticolata nella sua esuberanza, come quella di chi «si butta in ogni caso anche a rischio di moltiplicare gli errori, ma pensando che ne verrà fuori comunque qualcosa» [41]. Resta il fatto che essa sia nondimeno imperniata su una trasversale reazione di rifiuto/superamento dell'immagine della città-fabbrica (nonostante la natura manifatturiera sia ancora ben presente al suolo): lontano dal monolitismo del racconto industriale, uno sfocato immaginario post-industriale tuttavia esiste, e plasma la forma della Torino contemporanea.

39. *Ivi*, cap. VI.
40. Cfr. Arnaldo Bagnasco, Giuseppe Berta, Angelo Pichierri, *Chi ha fermato Torino? Una metafora per l'Italia*, Einaudi, Torino, 2020.
41. Gilles Deleuze, *L'isola deserta e altri scritti. Testi e interviste 1953-1974*, Einaudi, Torino, 2007, p. 102.

Gregotti Associati, *Piano Regolatore Generale di Torino*, 1995

BIBLIOGRAFIA RAGIONATA

L'impianto argomentativo della ricerca fonda le sue mosse principali a partire da un framework teorico minimo che fa riferimento a pochi selezionati contributi ormai classici. In Rem Koolhaas, Marco Biraghi (a cura di), *Delirious New York: un manifesto retroattivo per Manhattan*, Electa, Milano, 2003 (1978) si incontra un approccio narrativo alla storia della città che si sgancia da una nuda ricerca storiografica per indagare le tensioni sotterranee che la attraversano, trattando a un tempo il concreto dello spazio fisico e il concettuale dello spazio metafisico culturale: si tratta nelle stesse parole dell'autore di un metodo d'indagine «psicoanalitico», la cui esposizione è parziale ed ostensiva ma certamente rivelatrice. Parallelamente in Reyner Banham, *Los Angeles. L'architettura di quattro ecologie*, Einaudi, Torino, 2009 (1971) emerge una simile tensione a trascendere la ricerca disciplinare strettamente intesa e ad investigare la città secondo categorie concettuali più agili. L'autore adopera la nozione di «ecologia» applicata all'architettura per scandire la sua ricerca: attraverso quattro di tali ecologie (che rappresentano una sorta di immagine, atmosfera narrativa) la città viene scomposta e letta secondo un approccio a *layer*, la cui ricomposizione ne restituisce un quadro d'insieme. Per la trattazione successiva la doppia natura, concreta e metafisica, degli immaginari urbani è stata ricondotta all'utile nozione di «paesaggio» quale compare, straordinariamente disaminata, in Rosario Assunto, *Il paesaggio e l'estetica*, Novecento, Palermo, 1994. Una simile fascinazione per la frontiera sfumata che si posiziona tra lo spazio costruito e le sue formulazioni estetico-narrative è riscontrabile anche in Peter Zumthor, *Atmosfere. Ambienti architettonici, le cose che ci circondano*, Electa, Milano, 2007.

Per quanto concerne i contenuti cui tale impianto metodologico di riferimento è applicato la letteratura è sterminata, in quanto l'indagine della storia urbanistica di Torino è campo di ricerca fertilissimo. Si riportano alcuni contributi importanti scanditi secondo le tre stagioni dell'immaginario presentate nel capitolo. Innanzitutto hanno grandissimo valore documentario i due volumi del Joan Blaeu, *Theatrum statuum regiae celsitudinis Sabaudiae ducis Pedemontii principis Cypri regis.* […], apud heredes Ioannis Blaeu, Amsterdam, 1682, sopratttutto per la ricchezza anche evocativa delle illustrazioni che li popolano. Sono imprescindibili studi specialistici come Mario Passanti, *Lo sviluppo urbanistico di Torino dalla fondazione all'Unità d'Italia*, INU, Venezia, 1966 e soprattutto la grande opera di Augusto Cavallari Murat, *Forma urbana ed architettura nella Torino barocca: dalle premesse classiche alle conclusioni neoclassiche*, UTET, Torino, 1968. Si citano ancora due contributi di Vera Comoli Mandracci, figura importantissima nel panorama della storiografia urbana torinese: *La capitale per uno stato. Torino, studi di storia urbanistica*, Celid, Torino, 1983; e la grande monografia *Torino*, Laterza, Roma, 1983 all'interno della collana *Le città nella storia d'Italia*.

L'immaginario del Racconto Industriale di Torino è molto indagato e può fare affidamento su una letteratura ricchissima e variegata. Pierre Gabert, *Turin ville industrielle*, Presses Universitaires de France, Parigi, 1964 è un testo fondamentale anche per il fatto che storicamente sia stato redatto proprio in corrispondenza dell'apice della stagione di Torino quale città-fabbrica. In Paolo Spriano, *Storia di Torino operaia e socialista. Da De Amicis a Gramsci*, Einaudi, Torino, 1972 si riscontra una restituzione storico-sociale delle vicende della città a cavallo di Otto e Novecento, in corrispondenza dei primi decenni della vocazione produttiva torinese. Un contributo bibliografico che invece abbraccia l'intera stagione dell'immaginario industriale è Mario Abrate (a cura di), *Torino città viva: da capitale a metropoli, 1880-1980: cento anni di vita cittadina*, Centro Studi Piemontesi, Torino, 1980. Al tramonto di questa stagione urbana si colloca invece uno dei molti studi dedicati alla questione da Arnaldo Bagnasco, *Torino: un profilo sociologico*, Einaudi, Torino, 1986 in cui sono leggibili i primi semi della crisi della vocazione industriale e del campo di ricerca auto-narrativo che si apre sul finire del secolo.

Il momento di contemporanea crisi e ricerca immaginative che segnano gli ultimi due decenni del Novecento torinese sono leggibili in due contributi coevi: Arnaldo Bagnasco (a cura di), *La città dopo Ford. Il caso Torino*, Bollati Boringhieri, Torino, 1990; e Franco Corsico, Attilia Peano, *Torino: metropoli in transizione*, Celid, Torino, 1991. La reazione all'arresto industriale della città e la formulazione coerente di un immaginario narrativo che ne superi l'impasse si concretizza nel nuovo Piano Regolatore approvato nel 1995 e compiutamente illustrato nei tre volumi di Gregotti Associati, *Piano Regolatore Generale di Torino. Progetto definitivo: relazione illustrativa*, Comune di Torino, Torino, 1993. I processi innescati dal nuovo strumento territoriale sono poi oggetto di consistente letteratura che si sviluppa nei decenni seguenti, accompagnando le vicende storiche della Torino post-industriale. A questo alveo appartengono contributi come Antonio De Rossi, Giovanni Durbiano, *Torino 1980-2011: la trasformazione e le sue immagini*, Allemandi, Torino, 2006; Arnaldo Bagnasco, Carlo Olmo (a cura di), *Torino 011: biografia di una città*, Electa, Milano, 2008; Marco Santangelo, Alberto Vanolo (a cura di), *Di capitale importanza: immagini e trasformazioni urbane di Torino*, Carocci, Roma, 2010. Uno studio importante e in qualche modo a sé stante è invece Raffaele Radicioni, Pier Giorgio Lucco Borlera, *Torino invisibile*, Alinea Editrice, Firenze, 2009, in cui è presente una ricchissima ricostruzione delle vicende e degli studi che hanno caratterizzato le esplorazioni, prima fallite e poi compiute, per il nuovo PRG a partire dagli anni Settanta fino al terzo millennio. Infine, essendosi accumulata una certa distanza storica dalle ultime vicende che hanno scandito gli immaginari urbani torinesi si citano due contributi recenti che mettono in prospettiva gli effetti del Racconto Post-indutriale sulla città: Arnaldo Bagnasco, Giuseppe Berta, Angelo Pichierri, *Chi ha fermato Torino? Una metafora per l'Italia*, Einaudi, Torino, 2020; Eloy Llevat Soy, Luis Martin (a cura di), *Mass production makes a better world! Che fine ha fatto l'utopia fordista nella Torino contemporanea?*, LetteraVentidue, Siracusa, 2020.

CREDITI D'IMMAGINE

p. 8 Paul Klee, *Dream city*, 1921, acquerello e olio su tela, collezione privata © wikiart.org

p. 11 Chris Marker, *La jetée*, 1962 © Argos Films

p. 11 Frida Kahlo, *Alla Cuelga Mi Vestido*, 1933, collage e olio su tela, Hoover Gallery, San Francisco © The Estate of Frida Kahlo

p. 12 Mario Gabinio, *Piazza Castello*, 1924, fotografia tratta dall'Archivio Fotografico del Fondo Mario Gabinio, GAM di Torino © Fondazione Torino Musei

p. 13 Riccardo Moncalvo, *In ferriera 2*, 1946 © Archivio Riccardo Moncalvo

p. 18 Intestazione da Joan Blaeu, *Theatrum statuum regiae celsitudinis Sabaudiae ducis Pedemontii principis Cypri regis. Pars prima exhibens Pedemontium et in eo Augusta Taurinorum & loca viciniora*, apud heredes Ioannis Blaeu, Amsterdam, 1682 © Archivio Storico della Città di Torino

p. 22 Domenico Chiaudrero, *Torino e l'autarchia*, 1937, cromolitografia, Complesso di S. Margherita e S. Gaetano, Treviso © Museo Nazionale Collezione Salce

p. 19 Gregotti Associati, *Piano Regolatore Generale. Schema di struttura*, 1995 © Gregotti Associati International

p. 21 Prospettiva di Piazza san Carlo, da Joan Blaeu, *Theatrum statuum regiae celsitudinis Sabaudiae ducis Pedemontii principis Cypri regis. Pars prima exhibens Pedemontium et in eo Augusta Taurinorum & loca viciniora*, apud heredes Ioannis Blaeu, Amsterdam, 1682, tav. 11 © Archivio Storico della Città di Torino

p. 23 Giacomo Arghinenti, *Veduta della città di Torino*, 1826, incisione in rame, da Ada Peyrot, *Torino nei secoli. Vedute e piante, feste e cerimonie nell'incisione dal Cinquecento all' Ottocento*, Tipografia Torinese Editrice, Torino, 1965, p. 477 © Accademia delle Scienze

p. 24 Giovanni Criegher, *Carta del Carracha*, 1572, disponibile presso torinostoria.com © Archivio Storico della Città di Torino

p. 24 Francesco Scotto, *Plan de Turin*, 1761, Bibliothèque nationale de France, département Cartes et plans, CPL GE FF-8140 © Bibliothèque nationale de France

p. 25 Luigi Betozzi, *Iconografia dell'Augusta Città di Torino*, 1819, AST, Sezione Corte, Carte Topografiche Segrete - Torino 2 A VI Rosso © Archivio di Stato di Torino

p. 25 Emilio Cabella, Firmino Caneparo, *Pianta Generale della Città di Torino approvata dal Municipio*, Tinivella Editore, Tipografia Lit. Gualdi, Torino, 1874, ASCT, *Collezione Simeom*, D 117 © Archivio Storico della Città di Torino

p. 27 Antonio Bonamore, *Veduta a volo d'uccello degli edifici dell'Esposizione*, 1884, in «L'illustrazione popolare», 1884, p. 248-249 © Wikimediacommons

p. 29 Fotografia, Veduta aerea delle Officine Fiat Lingotto, 30 marzo 1928 © Archivio Storico Istituto Luce

p. 32 Riccardo Moncalvo, *Officina*, 1939 © Archivio Riccardo Moncalvo

p. 33 Cartolina dello stabilimento FIAT Mirafiori, 1966 © Archivio Hugo Daniel

p. 33 Fotografia storica della *Marcia dei quarantamila*, 14 ottobre 1980 © Wikimediacommons

p. 34 *Pianta della Città di Torino coll'indicazione del Piano Unico Regolatore e di Ampliamento*, 1906, Archivio RAPu, CES g 0172 © RAPu

p. 35 *Piano Regolatore Generale. Quadro d'unione*,1959, disponibile presso il Geoportale della Città di Torino © Città di Torino

p. 37 Gregotti Associati, *Piano Regolatore Generale di Torino, studio di sintesi*, in Gregotti Associati, *Piano Regolatore Generale di Torino. Progetto definitivo: relazione illustrativa*, Comune di Torino, Torino, 1993, vol. I, p. 19 © Gregotti Associati International

p. 39 Fotografia di Gabriele Basilico, 2004 © Archivio Gabriele Basilico

p. 41 Fotografia dell'Arco Olimpico del Lingotto, 2006 © Qualitalia

p. 41 Fotografia del complesso di Parco Dora, 2012 © Latz+Partner

p. 43 Gregotti Associati, *Piano Regolatore Generale di Torino*, 1995, disponibile presso il Geoportale della Città di Torino © Città di Torino

p. 54 Fotografia © Francesco Costantin

Se non specificato diversamente, le immagini riportate sono da considerarsi direttamente prodotte dall'autore.

ARGOMENTO

Prospettiva inversa

Da una parte all'altra la città sembra continui in prospettiva moltiplicando il suo repertorio d'immagini: invece non ha spessore, consiste solo in un dritto e in un rovescio, come un foglio di carta, con una figura di qua e una di là, che non possono staccarsi né guardarsi. [...]
Di sicuro si sa solo questo: un certo numero d'oggetti si sposta in un certo spazio, ora sommerso da una quantità d'oggetti nuovi, ora consumandosi senza ricambio; la regola è mescolarli ogni volta e riprovare a metterli insieme.

Italo Calvino, *Le città invisibili*, Einaudi, Torino, 1976

L'esposizione ristretta, quasi ostensiva, degli immaginari codificati dalla letteratura specialistica riguardo la forma e la storia di Torino restituisce una «psicostoria»[1] della città. Non è propriamente una narrazione storiografica poiché essa presenta una agilità, non priva di una certa misura di superficialità, che ne squalifica il rigore e la necessaria vocazione alla complessità. Tuttavia, come un resoconto psicoanalitico, essa cerca di svelare - sorvolandoli - i sommovimenti ipodermici che sottendono alla costruzione e alla trasformazione della città, mettendo in mostra come anche la sfera dell'immateriale sia dotata di una propria inerzia non dissimile da quella, concreta, dello spazio costruito vero e proprio. Gli auto-racconti urbani di Torino esistono in uno spazio che è innanzitutto metafisico, ma il valore programmatico di cui sono stati storicamente investiti reca in dote un'*agency* che si concretizza nel spazio urbano tangibile, costruendone la forma.

Se si ricompone in un unico disegno l'evoluzione dei tasselli che la costituiscono ecco emergere una grammatica urbana, una sintassi della città che è però prima di tutto una ipotassi: lo spazio di Torino appare in un certo senso verticale[2], subordinato secondo le gerarchie che si sono storicamente avvicendate - in principio la supremazia degli spazi del potere sabaudo, in seguito di quelli della fabbrica, ed infine delle assialità del PRG postindustriale. Il quadro che emerge è quello di un *collage ipotattico* in cui le relazioni tra i frammenti che lo compongono vengono scandite, nella loro imprendibile complessità, da una dinamica fondamentalmente gerarchica. Si tratta di un'osservazione scevra di connotati qualitativi, ma che nondimeno può offrire delle utili chiavi interpretative per la lettura dello spazio concreto della città e dello spazio metafisico dell'immaginario.

1. Cfr. Rem Koohlaas, Marco Biraghi (a cura di), *Delirious New York: un manifesto retroattivo per Manhattan*, Electa, Milano, 2003.
2 . Eloy Llevat Soy, Luis Martin (a cura di), *Op. cit.*, cap. I.

Dunque quale è una possibile lettura che muova dall'esposizione di questa *psicostoria* torinese? Gli immaginari narrativi che scandiscono - in modo fin quasi troppo compartimentato in molta della letteratura di settore - la storia della città in un certo senso «producono»[3] lo spazio urbano, e lo fanno attraverso la condensazione anche simbolica di intenti programmatici spesso condivisi. Di fatto, gli auto-racconti non costruiscono soltanto lo spazio concreto della città, sebbene questa sia evidentemente la loro implicita vocazione teleologica, ma in un'ottica ricorsiva in cui la scansione tra cause ed effetti appare sfocata essi producono e si alimentano di «cose»[4] che abitano contemporaneamente anche il medesimo spazio narrativo metafisico. Assegnare una definizione che attenga alla città a queste manifestazioni non è semplice: esse sono immagini[5], atmosfere[6], ecologie[7], paesaggi[8]. In particolare quest'ultimo termine appare fertile poiché contiene entro di sé le accezioni che appartengono sia alla sfera semantica del concreto (come la relazione con il concetto di «territorio»[9]) che del metafisico (attraverso la carica estetica che reca seco[10]).

Occorre precisare che l'individuazione di questi paesaggi quali possono essere letti negli immaginari narrativi - e nello spazio costruito - non rappresenta un esaurimento dello studio della città, quanto piuttosto è un approccio per disporre di strumenti concettuali d'indagine. Il fatto che a buon diritto esista davvero un "paesaggio" della Torino Capitale, della Torino Industriale e delle Torino Post-industriali non significa che la complessità delle vicende della città possa ad essi essere interamente e rigidamente ridotta. Allo stesso tempo essi costituiscono nondimeno degli utili eppur parziali dispositivi di ricerca, capaci di trattare agilmente quella natura ibrida tra l'immanente e il trascendente che caratterizza lo spazio urbano.

3. Cfr. Henri Lefebvre, *La produzione dello spazio*, Pgreco Edizioni, Roma, 2018.
4. Cfr. Remo Bodei, *La vita delle cose*, Laterza, Roma, 2009, in particolare il cap. I.
5. Il rimando è innanzitutto alle parole di Walter Benjamin estratte dai suoi *Passages di Parigi*, Einaudi, Torino, 2000: «immagine è ciò in cui quel che è stato si unisce fulmineamente con l'ora di una costellazione».
6. Cfr. Peter Zumthor, *Atmosfere. Ambienti architettonici, le cose che ci circondano*, Electa, Milano, 2007.
7. Cfr. Reyner Banham, *Los Angeles. L'architettura di quattro ecologie*, Einaudi, Torino, 2009.
8. Rosario Assunto, *Il paesaggio e l'estetica*, Novecento, Palermo, 1994, cap. I.
9. *Ibidem*.
10. *Ibidem*.

In virtù di questa stessa parzialità tali paesaggi, desunti inoltre da una sequenza d'immaginari fondati ma alquanto rigidamente compartimentati, si rivelano inadatti al racconto di porzioni consistenti del tessuto urbano di Torino. Gli spazi aulici per la rappresentazione del potere sabaudo, i supporti alla produzione industriale che si specchiano nei quartieri residenziali novecenteschi o i distretti delle trasformazioni post-industriali sono concretizzazioni in effetti riconducibili a quei paesaggi concettuali condensati in quegli stessi immaginari narrativi. Non soltanto: essi sono davvero la forma concreta, in un certo senso la scenografia praticata, dei grandi racconti urbani

Questi stessi paesaggi sembrano però arenarsi sulla sponda sinistra del Po, oltre cui si estende circa un terzo della superficie del Comune di Torino. Qui infatti, in sponda destra del fiume, si estende una parte della città che sembra in qualche modo sfuggire alla genealogia concettuale degli immaginari urbani, o perlomeno metterne alla prova la tenuta argomentativa incasellata entro quelle stesse rigide compartimentazioni. La Collina di Torino si presenta dunque come un campo d'indagine quasi inesplorato[11] utile a testare l'efficacia di una ricerca attenta alla sfera immaginativa della realtà urbana, offrendo tanto l'opportunità di investigare i riverberi dei paesaggi leggibili nella città in sponda sinistra, quanto quella di individuarne alcuni esclusivi. La complessità che connota i rilievi collinari in quanto vera e propria porzione di città richiede un impianto di indagine che si prefigga una sorta di "smontaggio analitico" dell'oggetto[12], sezionandolo con delle prospettive tematiche utili e svelarne gli eventuali racconti e paesaggi ancora non formulati.

11. La letteratura specialistica dedicata monograficamente alla Collina di Torino è straordinariamente scarsa, tanto che essa si può fondamentalmente ridurre a pochissimi contributi realmente notevoli: Italo Insolera *et al.*, *Saggi su la collina di Torino*, Marsilio, Padova, 1972; Elisa Gribaudi Rossi, Aldo Bubbio, *Ville e vigne della collina torinese: personaggi e storia dal XVI al XIX secolo*, Piero Gribaudi Editore, Torino, 1981.
12. L'operazione concettuale può essere riferita all'impianto adottato in Reyner Banham, *Op. cit.* Qui la città è scomposta in quattro grandi letture non strettamente disciplinari che ne restituiscono un quadro agile ed inedito.

1.
VAU-OUVERTE

L'abitare sulla Collina

Una casa più antica non importa
al tempo che vorrei vincere; basta
la tua Vigna sui colli torinesi.
Guasta dai molti inverni, sgretolata
da quante estati? A fianco dei cipressi
immensi, vecchia scatola rosata
da un vespro eterno. E in giro, fra le squame
dei muri, sulla topia il verderame;
e in alto la svanita meridiana
tra i finestrini verdi; e ai piedi, bianche,
quelle palle di pietra dell'Assedio.

Poesia di Franco Antonicelli

ABSTRACT

La galassia di ville, villette e giardini privati che costella i rilievi collinari può essere letta come un atipico *locus amoenus*, non rifugio dalla città, bensì terrazza da cui contemplarla (e, in misura minore, essere ammirati). È il luogo di un edonismo appartato, benestante ed elitario, che sottende delle dinamiche di potere esclusive e si mostra respingente per coloro che non lo abitano. Questo modo di abitare la Collina affonda le sue radici molto in profondità, dato che la *vigna* (una villa nobile-signorile con annessa produzione agricola) è stata fin dall'inizio dell'era moderna il paradigma preferenziale per la colonizzazione dei rilievi collinari, costituendo di fatto uno standard ineludibile in termini residenziali. A questo stesso canone è debitrice la dilagante colonizzazione novecentesca delle pendici collinari.

La lettura si regge sull'evocazione di alcuni passaggi letterari, da Petrarca a Lucrezio, che svelano la natura complessa della residenza collinare: dal primo la nozione di *locus amoenus* come rifugio di piacere e ozio lontano dalla città; dal secondo l'ideale epicureo di edonismo scaturito da un rapporto dialogico. Attraverso questa "lente letteraria" è possibile mettere a nudo alcuni dei caratteri che costituiscono le fondamenta della fenomenologia dell'abitare in collina, quali sono il tema dei recinti e dei giardini.

Questi stessi caratteri vengono poi testati nella restituzione anche sintetica di due microstorie significative, intese come fenotipi della medesima, sottesa, qualità abitativa: Villa Abegg, già Vigna di Madama Reale, residenza di piacere sabauda; e la scomparsa Villa Bona, dimora collinare appartata della famiglia Agnelli.

Gustave Caillebotte, *Les orangers*, 1878

GLOSSARIO

Edonismo s. m. [der. del gr. ἡδονή «piacere»]. – Concezione filosofica che riconosce come fine dell'azione umana il piacere; nella storia della filosofia è rappresentata soprattutto dalle dottrine dei filosofi greci Aristippo di Cirene e Epicuro. Per estens., qualsiasi atteggiamento del pensiero, o sistema di vita, che consideri come essenziale il conseguimento del piacere.

Òzio s. m. [dal lat. *otium*]. – **1.** a. In genere, astensione dall'attività, dalle occupazioni utili, per un periodo più o meno lungo o anche abitualmente, per indole pigra o indolente [...] b. Con senso attenuato e più obiettivo, inattività, inoperosità, anche non voluta [...] **2.** Con sign. più vicini a quelli che il termine aveva in latino, dove otium era il tempo libero dalle occupazioni della vita politica e dagli affari pubblici (cioè dai negotia), che poteva esser dedicato alle cure della casa, del podere, oppure agli studî [...]: a. Periodo di quiete, di riposo, più o meno prolungato e gradito, che interrompe le abituali fatiche [...]. In partic., al plur., la vita spensierata e lussuosa consentita dall'agiatezza economica [...] b. fig., poet. Con riferimento alla natura, quiete, riposo [...].

Piacére (ant. *placére, piagére, plagére* e altre var.) s. m. [uso sostantivato del verbo seg.]. – **1.** a. Senso di viva soddisfazione che deriva dall'appagamento di desiderî, fisici o spirituali, o di aspirazioni di vario genere [...] b. In senso assoluto (come traduz. del gr. ἡδονή e del lat. voluptas), contrapp. a dolore, è il tema, già dall'età socratica, di considerazioni e discussioni filosofiche, spesso antitetiche, volte a stabilirne e fissarne la natura, il ruolo che

N.d.A. Le definizioni che compongono il glossario sono adattamenti asciugati delle rispettive voci dell'Enciclopedia Treccani.

riveste nel comportamento umano, la valutazione che se ne deve fare dal punto di vista etico. c. In psicanalisi, principio del p., uno dei due principî fondamentali del funzionamento psichico (l'altro è il principio di realtà), secondo il quale l'uomo tende costantemente a soddisfare i proprî bisogni al fine di ridurre la tensione che il loro insorgere aveva provocato; nel corso dello sviluppo ciò avviene dapprima tramite la soddisfazione diretta del bisogno, successivamente anche attraverso l'immaginazione e la sublimazione, e in via normale tramite l'adattamento al mondo esterno, in particolare alle persone e agli oggetti capaci di fornire gratificazione pulsionale. **2.** Con valore più o meno concr.: a. Cosa che dà piacere, che soddisfa [...] b. Divertimento, distrazione, occupazione piacevole[...] c. Servizio, atto di cortesia fatto per compiacere qualcuno [...] **3.** Desiderio, volontà, criterio personale di scelta, di decisione [...].

Privato agg. e s. m. [dal lat. *privatus*, propr. part. pass. di *privare* «privare»]. – **1.** agg. a. Detto dell'uomo considerato come singolo individuo, nell'attività, nel comportamento e con i diritti e i doveri che sono inerenti a tale condizione, ma astraendo dalle attività e dalle funzioni pubbliche ch'egli svolge nella vita sociale, politica, economica, amministrativa della collettività di cui fa parte [...] b. Sempre in contrapp. a pubblico, riferito a ciò che appartiene a singoli cittadini o è da essi gestito, o è comunque da essi svolto o costituito [...] d. Che non è pubblico, in quanto è riservato a una sola persona o a una ristretta cerchia di persone [...]. Più genericam., che appartiene a una singola persona, che è strettamente personale [...].

John William Waterhouse, *Sweet summer*, 1912

David Hockney, *Peter getting out of Nick's pool*, 1966

1.1 Forma abitata

Un muro di cinta, poi una siepe. La stretta salita si addolcisce, ma la vista non si apre. È celata. A monte, l'ombra boscosa. A valle, un cancello. Tra le sbarre, una casa. Dietro, in basso, la città.

Muoversi per la Collina di Torino significa spesso incorrere in una morfologia come quella tratteggiata dalle parole sopra, soprattutto quando ci si trovi sui suoi rilievi direttamente esposti a occidente, verso la città in sponda sinistra di Po. Tale configurazione spaziale ricorrente è dovuta alla dimensione preponderante della Collina torinese, quella residenziale, che ne costituisce di fatto la primaria vocazione funzionale. Si tratta di una disposizione che affonda radici profonde nel tempo, attraverso cui, sebbene con caratteri mutati e dinamiche differenti, è restituita la principale attività assolta in collina: abitare. Tale peculiarità, unita alla morfologia su cui poggia, rende questa porzione di città un fertile campo di riflessione sulle forme che la residenza assume quando l'urbanità acquista contorni sfumati. Perché gli spazi, le dinamiche, financo i tempi che caratterizzano la Collina di Torino suggeriscono alcune considerazioni sui confini di cosa abbia natura urbana, e in definitiva di cosa possa essere a buon diritto considerato città.

Non è in dubbio che i rilievi collinari siano parte integrante di Torino, al pari della sponda destra più "urbanizzata" a quote appena inferiori. Tuttavia, la conformazione spaziale che solca la Collina e le dinamiche che essa sottende chiamano un'indagine che, mettendo al centro la natura residenziale di questa porzione di città, miri a restituirne insomma un'immagine complessa capace di costruire relazioni con la metropoli che si estende nella pianura. La dimensione dell'abitare è al centro di questa riflessione non solo per via della sua centralità nella Collina torinese, ma anche perché esso, l'abitare, costituisce di fatto l'ineludibile relazione immanente che i soggetti stabiliscono con lo spazio. *Abitare è già un soggiornare presso le cose*[1], scrive Heidegger, ma non solo: abitare è costruire («noi perveniamo all'abitare solo [...] attraverso il costruire»[2]), e come lo spazio viene costruito restituisce i modi in cui è possibile stare, abitare, nel mondo. In tal senso la Collina di Torino offre davvero uno *spazio costruito* - sia in senso concettuale, in quanto luogo dell'abitare, sia in senso strettamente materiale, in quanto largamente antropizzato - che può esibire un modo preciso di essere abitato.

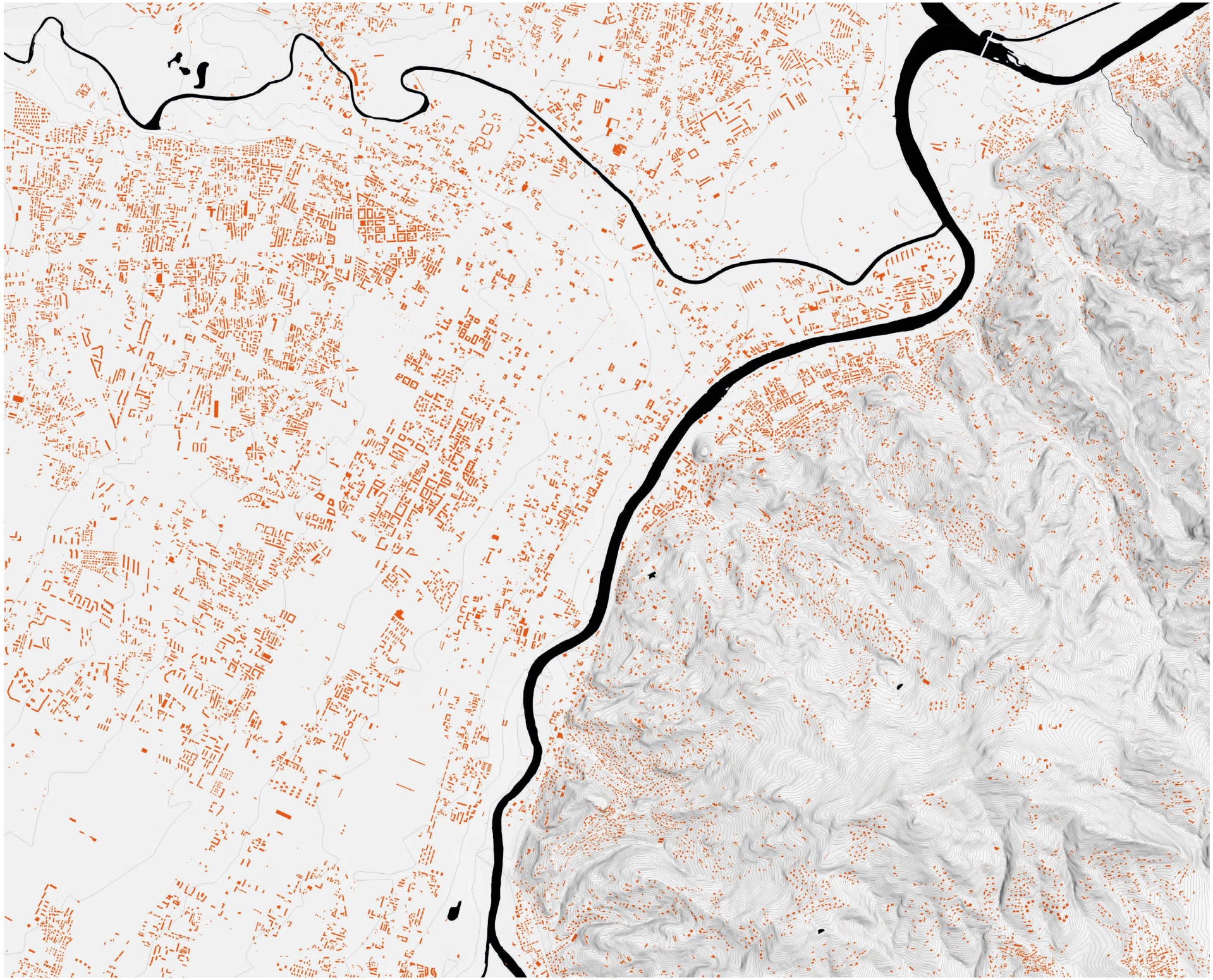
La collina che incomincia alle ultima case della città, la vigna colle sue poche giornate di terreno intorno alla casa, la via che si fa in poco tempo, a piedi gli uomini, sul somarello le donne, il sabato sera per tornare il lunedì mattino con in mano i fiori del giardino e al braccio il panieretto della frutta colta di propria mano [...]

Cesare Balbo, *Frammenti sul Piemonte*, Tipografia Ferrero e Franco, Torino, 1851, p. 56

1. Fabio Filipuzzi, Luca Taddio (a cura di), *Costruire abitare pensare*, Mimesis, Milano, 2010, p. 28.
2. *Ivi*, p. 13.

Funzione

Il costruito a destinazione d'uso prevalentemente residenziale

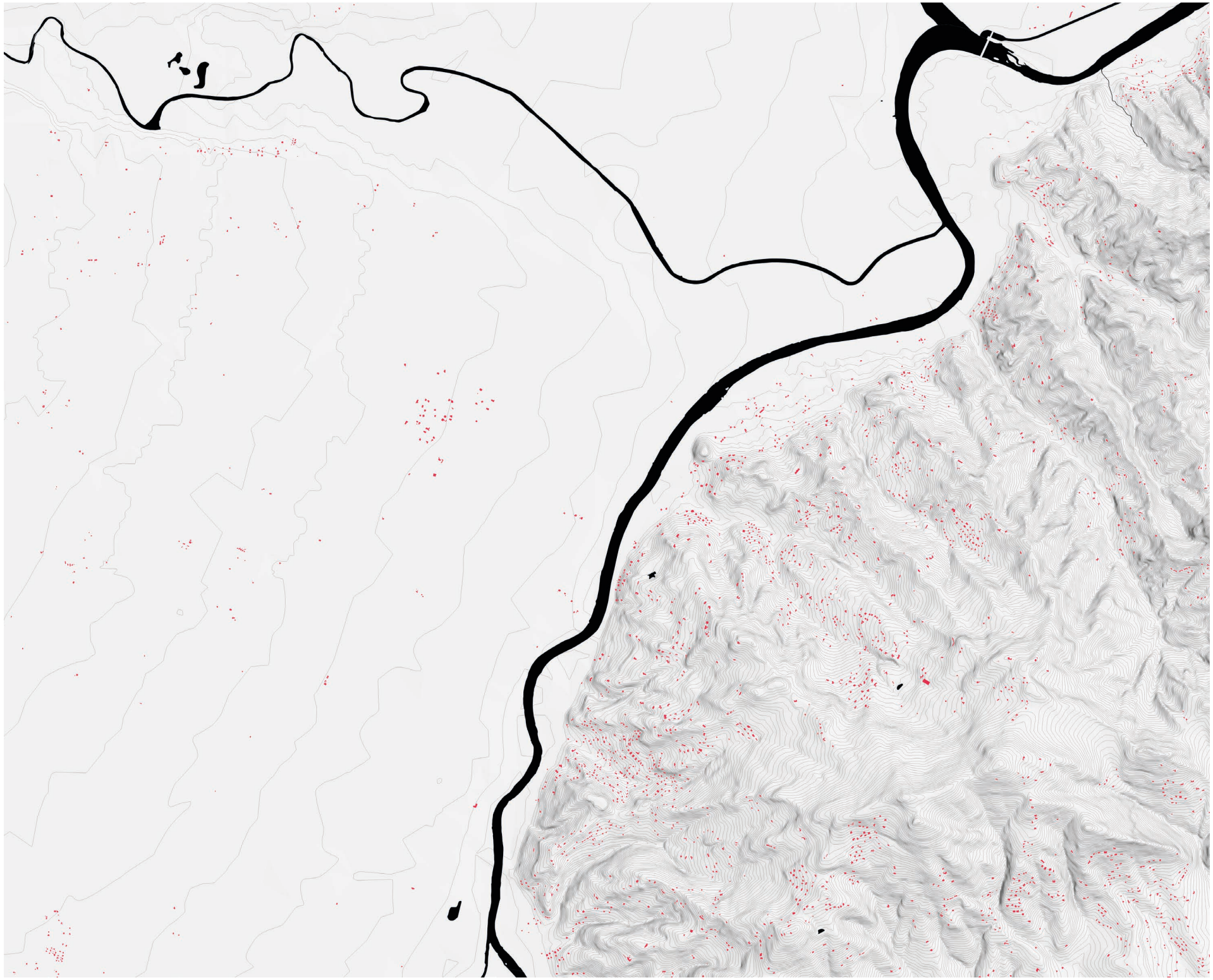


0 1 2km

Fonte dei dati: geoportale.piemonte.it

Tipologia

Edifici residenziali indipendenti a bassa densità: ville e villette a schiera

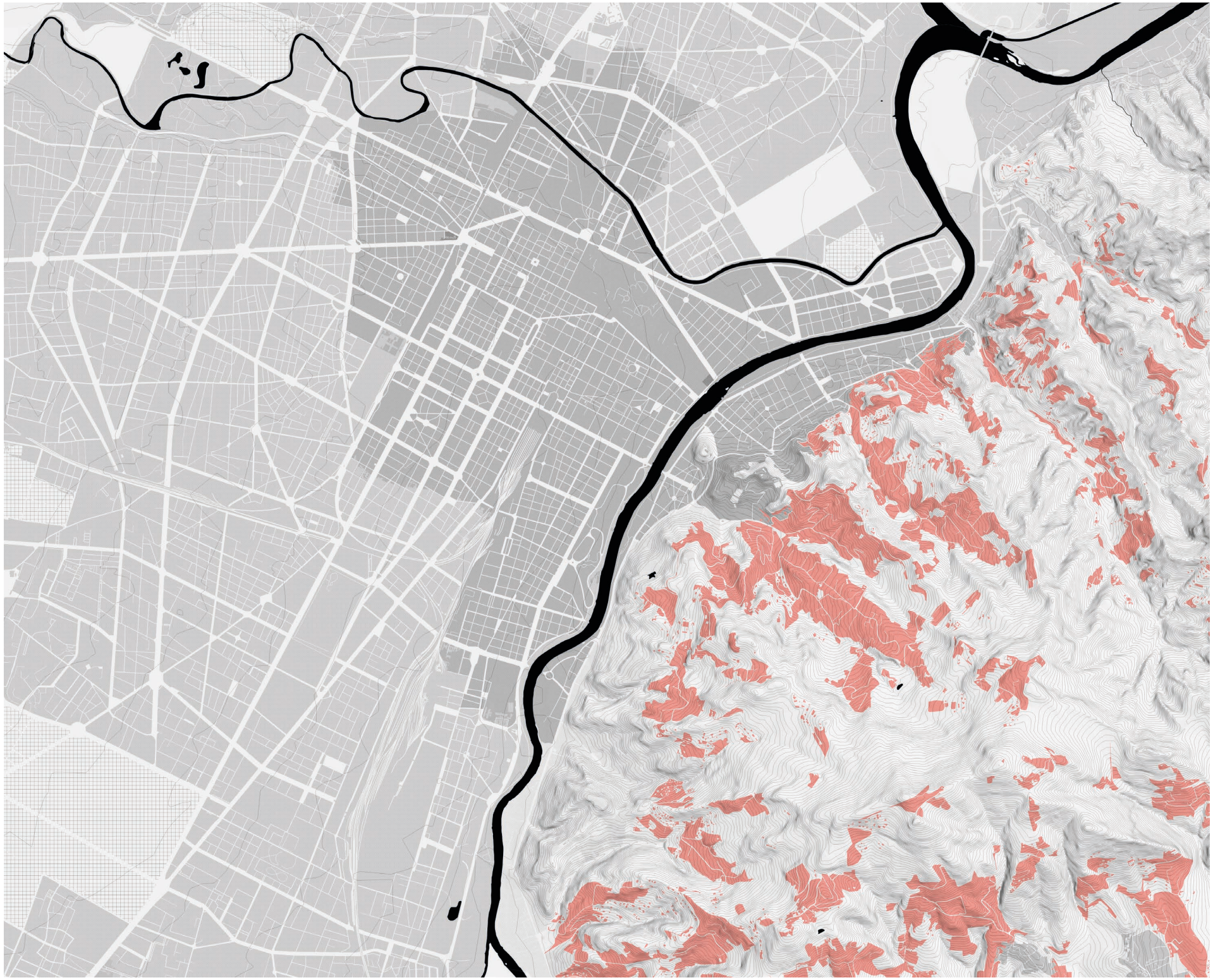


0 1 2km

Fonte dei dati: geoportale.piemonte.it

Morfologia

La dispersione residenziale, una forma urbana che è prerogativa della collina



dispersione residenziale

città

compatta

insediamenti specializzati

0 1 2km

Fonte dei dati: geoportale.piemonte.it

31’47”

31’59”

33’05”

33’23”

34’10”

35’36”

36’32”

37’05”

38’11”

38’29”

43’20”

43’33”

44’00”

58’58”

59’39”

59’43”

59’59”

66’39”

67’10”

68’40”

Scene ambientate sulla collina di Torino, da Luigi Comencini, *La donna della domenica*, 1975

1.2 Traiettoria, una genealogia

Dunque come si presenta oggi questo *spazio costruito* quale è la Collina di Torino? Le pendici che salgono a distanza più o meno breve dalla sponda destra del Po si configurano come un susseguirsi, in verità piuttosto isotropo, di edifici residenziali per la maggior parte isolati. Questo tessuto residenziale disperso è solcato e servito da un reticolo stradale di vie tortuose, che adattandosi ai capricci orografici attraversano l'area collinare e raggiungono i centri minori che punteggiano i rilievi al di fuori del comune di Torino, quali Baldissero, Pino o Revigliasco. L'apparente omogeneità non può tuttavia dissimulare la natura stratificata di questa parte di città, che anzi ad uno sguardo pronto si mostra, soprattutto nella convivenza giustapposta di episodi architettonici più remoti e recenti, come il territorio detritico[3] quale è. Pertanto proprio la traiettoria storica del paesaggio collinare che affaccia su Torino restituisce una genealogia della sua natura di microcosmo residenziale.

Le vicende storiche della Collina torinese si perdono nelle poche tracce degli sparuti insediamenti di epoca romana, ed è già nell'Alto Medioevo che ci si riferisce alla collina come alla «montagna di Torino», sottolineandone quindi la natura per certi versi misteriosa ed inospitale, "altra" rispetto al centro abitato. Va detto, tuttavia, che tale epiteto le resterà proprio fino all'alba dell'Ottocento, supportato dalle influenze romantiche e francesi[4]. In ogni caso, questo ambito selvatico viene più sistematicamente colonizzato nel corso del Medioevo dagli ordini religiosi, che, instaurando nuovi poderi, si inseriscono, dopo l'anno mille, nelle maglie dello sfruttamento agricolo del territorio collinare. Occorre infatti specificare che, seppur con un'estensione limitata, la vocazione agricola precede quella residenziale sulla Collina torinese (come riportato anche da rare testimonianze romane[5]), come dimostra anche la primigenia conversione medievale delle *sylvae* in *frascheta*, boschi da sfruttamento[6]. L'intensificarsi delle attività agricole coincide proprio con le operazioni di disboscamento e colonizzazione degli ordini religiosi, che di fatto preparano il terreno per "l'urbanizzazione" della collina.

Gli ultimi secoli medievali, in particolare tra il XII e il XV, nonostante il persistente susseguirsi di scontri per il controllo del Piemonte centro-orientale (almeno fino al 1280, quando inzia il dominio sabaudo su Torino[7]), vedono la prima diffusione di un sistema territoriale antropizzato sulla collina. Il crescente sfruttamento agricolo comporta un più capillare presidio del territorio, ed è per soddisfare questa necessità che la montagna inizia ad essere punteggiata da sparsi insediamenti colonici. Sono questi i secoli in cui le sorti della Collina cominciano a saldarsi più strettamente con quelle di Torino, in quanto i primi possidenti dei rustici che vanno costruendosi sono membri della società cittadina. Non si tratta tuttavia di esponenti delle potenti famiglie nobili o degli enti di diritto pubblico (i quali detenevano in genere la proprietà delle grandi cascine nei dintorni della città), bensì di membri, pur agiati, delle corporazioni degli artigiani, dei commercianti, dei professionisti, che vedono nello sviluppo delle *vignae ultra Padum* un'occasione di ascesa economica e sociale. Ne risulta così che la nascente collina abitata è di estrazione borghese[8]. Questa colonizzazione delle borghesia cittadina prosegue per tutto il Quattrocento ed è ancora legata alle attività agricole degli insediamenti, che solo secondariamente - e saltuariamente - accolgono la residenza dei rispettivi possidenti cittadini.

3. È sempre utile rimandare all'ineludibile lezione di André Corboz, *Il territorio come palinsesto*, «Casabella», 516 (settembre 1985), p. 22-27.
4. La Marchia, *Carte de la Montagne de Turin avec l'etendue de la pleine dépuis le Sangon jusqu'a la Sture*, 1694 – 1703, Archivio di Stato di Torino, Sezione Corte, Carte topografiche per A e B, Torino.

5. Remo Grigliè, Massimo Quaglino, *Invito alla collina torinese*, Viglongo, Torino, 1968, p. 54.
6. Italo Insolera *et al.*, *Saggi su la collina di Torino*, Marsilio, Padova, 1972, p. 108.
7. Anthony Cardoza, Geoffrey Symcox, *Storia di Torino*, Einaudi, Torino, 2006, cap. III.
8. Elisa Gribaudi Rossi, Aldo Bubbio, *Ville e vigne della collina torinese: personaggi e storia dal XVI al XIX secolo*, Piero Gribaudi Editore, Torino, 1981, p. 10-11.

L'avvento del XVI secolo reca in dote un salto di paradigma nelle relazioni tra Torino e la Collina che si consuma dapprima lentamente, per poi detonare compiutamente con i fondamentali avvicendamenti politici alla metà del secolo. All'inizio del Cinquecento, fino all'inizio dell'occupazione francese della città nel 1536[9], si registrano le prime proprietà collinari da parte di famiglie nobili cittadine: i primi storicamente documentati sono gli Antiochia, proprietari del «Sargnasco» in alta val Pattonera[10]. Si tratta di un'evoluzione importante nella colonizzazione della collina, in quanto le tenute di questi nuovi possidenti non mirano più - solamente, beninteso - allo sfruttamento economico delle attività agricole lì insediate. Iniziano a configurarsi bensì come luoghi di villeggiatura alternativi alle residenze cittadine, in cui rifugiarsi dagli impegni della città (i *negotia* romani) o dalle calure estive per dedicarsi allo studio, all'arte, all'organizzazione di eventi mondani e battute di caccia. Più materialisticamente, questi poderi offrono anche rifugio dalle epidemie che occasionalmente colpiscono la città.

La moda, si sa, è un fenomeno insondabile; e la moda della villeggiatura collinare nacque nel '500, s'affermò nel '600 ed esplose nel '700 con più virulenza di un'epidemia […] [11]

Nel 1563 Torino è scelta da Emanuele Filiberto quale nuova capitale del Ducato di Savoia, inaugurando così la lunga stagione di progettualità urbana, studiatissima ed onnipresente nella letteratura di settore[12], che mira a trasformare un centro fino ad allora pressoché secondario in una capitale di rango europeo. A tale investitura consegue un intenso affluire delle famiglie nobili e dei funzionari di stato alla corte cittadina: si forma così l'apparato di una nuova classe dirigente riunita attorno alla famiglia ducale regnante. Questo allargamento dei ceti abbienti si scontra tuttavia con una generale inidoneità e manchevolezza di spazi di residenza e rappresentanza in Torino. La ristrettezza della città, infatti (sono poi secenteschi i primi piani di ampliamento strutturati), e la scarsa offerta di "adeguate" residenze gentilizie entro le mura difensive rappresentano da subito un importante stimolo per l'esplorazione residenziale della collina.

L'antesignano di questi costruttori fu Filiberto Pingone barone di Cusy, dotto archeologo ed autore di «Augusta Taurinorum», prima storia di Torino, che Emanuele Filiberto aveva chiamato nella sua capitale con un alto incarico universitario. Il professore nel 1565 fece gettare le fondamenta d'una dimora lungo l'attuale strada del Nobile, in Val Salice, e qui pochi anni dopo si rifugiò mentre infuriava la peste. La casa, radicalmente trasformata, esiste tuttora. [13]

Si sviluppa così a partire dagli ultimi anni del Cinquecento una vera e propria moda appassionata per la collina, che vede affiancarsi alle cascine esistenti, per lo più appannaggio della medio alta borghesia cittadina, i poderi dell'aristocrazia di corte e della classe burocratica: è con questo fatto che si compie in maniera definitiva il salto di paradigma nella colonizzazione della collina. Se fino ad allora gli insediamenti collinari avevano avuto la prerogativa di costituire un presidio territoriale per lo sfruttamento agricolo, accogliendo solo secondariamente la residenza dei possidenti (infatti erano spesso soltanto dimora dei mezzadri che lavoravano la terra), ora questo rapporto di priorità è invertito: le attività agricole non scompaiono affatto, ma divengono accessorie rispetto alla vocazione di residenza, o villeggiatura, di piacere. A Torino «vigna» diventa così il modo un po' vezzoso, un po' *understated*, di chiamare la residenza altolocata sulla Collina ammiccando alla sua tradizione agricola, in qualche modo alludendo

9. Anthony Cardoza, Geoffrey Symcox, *Op. cit.*, cap. IV-V.
10. Elisa Gribaudi Rossi, Aldo Bubbio, *Op. Cit.*, 1981, p. 11.
11. *Ivi*, p.12.
12. Si ricordano due contributi angolari: Augusto Cavallari Murat, *Forma urbana ed architettura nella Torino barocca: dalle premesse classiche alle conclusioni neoclassiche*, UTET, Torino, 1968; e Vera Comoli Mandracci, *Torino*, Laterza, Roma, 1983, cap. I-III.

13. Remo Grigliè, Massimo Quaglino, *Op. cit.*, p. 60.

però alla sua persa rilevanza. Il fatto che questi insediamenti, ormai propriamente *ville* solamente accompagnate da rustici agricoli, cessino di avere una qualsiasi funzione di sviluppo economico (in favore di quelle edonistiche e di rappresentanza) è certificato dai numerosi resoconti che a partire dal Seicento testimoniano i minimi redditi e rendite garantiti dalla proprietà, che anzi si trova ad essere mantenuta quasi sempre in perdita[14]. Questa insostenibilità economica non ferma tuttavia i cittadini dall'anelare, rincorrere e custodire la desiderata residenza collinare.

A questa aspirazione non è immune la famiglia ducale stessa: con l'aprirsi del Seicento infatti anche i Savoia volgono il loro sguardo alla collina, all'interno del grande progetto territoriale che gravita attorno a Torino. Sorgono dunque nei primi decenni del secolo le due principali *vigne* sabaude sui rilievi collinari, con il cardinal Maurizio che inaugura i lavori per la futura Villa della Regina nel 1615, e l'inizio della costruzione della Vigna di Madama Reale nel 1648 per volere della stessa. Soprattutto sotto il lungo e prospero regno di Carlo Emanuele I prima, e della reggenza di Maria Cristina di Francia (Madama Reale, moglie di Vittorio Amedeo I) poi[15], i membri delle corti fastose popolano la Collina di un fiorire di nuove ville e poderi. In questo lungo periodo che attraversa buona parte del Seicento l'assedio francese patito da Torino nel 1640, pur rivelandosi deleterio per molte vigne collinari, non è che una piccola parentesi negativa nella colonizzazione della collina. L'ultimo quarto del secolo vede sorgere una temperie di ristrettezze per il ducato, con l'avvicendarsi di Carlo Emanuele II e Vittorio Amedeo II, entrambi alle prese con il risanamento

14. Elisa Gribaudi Rossi, *La collina di Torino: da San Mauro a Moncalieri: ville, vigne, persone e fatti*, Cassa di Risparmio, Torino, 1983, p. 19-21.

Sotto, il paesaggio collinare dietro al Monte dei Cappuccini, Joan Blaeu, *Theatrum statuum regiae celsitudinis Sabaudiae ducis Pedemontii principis Cypri regis. Pars prima exhibens Pedemontium et in eo Augusta Taurinorum & loca viciniora*, apud heredes Ioannis Blaeu, Amsterdam, 1682, tav. 29

15. Anthony Cardoza, Geoffrey Symcox, *Op. cit.*, p. 116-131.

delle casse dagli sfarzi di Madama Reale e con la messa in atto delle proprie ambizioni politiche[16]. Ciò si traduce in un rallentamento della costruzione di residenze di piacere sulla collina, che tuttavia appare, nelle illustrazioni del Theatrum Sabaudiae alla vigilia del XVIII secolo[17], come un compiuto paesaggio «importantissimo, perfetto, pieno di buon senso»[18].

[…] al ministro Bogino, trovandolo stanco ed a aticato, fu lo stesso Vittorio Amedeo II che consigliò […] di comperare od a ttare una vigna, procurarsi un cavallo, salire ogni sera in collina e ritornare in città il mattino dopo per attendere con spirito più disteso e mente più riposata alle incombenze politiche. [19]

Il Settecento è aperto nel 1706 dal leggendario assedio francese a Torino, da cui la città esce vittoriosa. Sull'onda lunga di questo successo Vittorio Amedeo II ottiene il titolo di re (prima di Sicilia, nel 1713, e poi di Sardegna dal 1720), elevando definitivamente la sua casata e la sua capitale a rango europeo. Si inaugura così una lunga stagione di prosperità e pace che durerà fino all'ultimo decennio del secolo, e che corrisponde all'apice dell'assolutismo sabaudo. Mentre la città si arricchisce delle realizzazioni di Filippo Juvarra, Benedetto Alfieri e Bernardo Vittone (comunque non estranei a lavorare oltre Po)[20], la Collina conosce un nuovo e definitivo impeto colonizzatore che interessa tanto le *vigne* già esistenti, oggetto di diffusi lavori di restauro e ammodernamento, quanto le nuove realizzazioni in porzioni collinari ancora libere. L'allargarsi della nobiltà e dell'apparato burocratico del regno, la crescita demografica e una congiuntura economica favorevole si traducono in un accrescimento dei potenziali possidenti collinari. Tale la misura di questo "assalto" che entro la fine del secolo l'intera

16. *Ivi*, p. 138-148.
17. Cfr. Joan Blaeu, *Theatrum statuum regiae celsitudinis Sabaudiae ducis Pedemontii principis Cypri regis. Pars prima exhibens Pedemontium et in eo Augusta Taurinorum & loca viciniora*, apud heredes Ioannis Blaeu, Amsterdam, 1682.
18. Elisa Gribaudi Rossi, *Op. cit.*, 1983, p. 20.
19. Elisa Gribaudi Rossi, *Op. cit.*, 1981, p. 13.
20. Vera Comoli Mandracci, *Op. cit.*, cap. III-IV.

Felice Cerruti Bauduc, *Il caffè*, 1865

Collina è satura di poderi e vigne in ogni sua parte idonea ad accoglierne. La carta del Grossi[21], redatta proprio al finire del XVIII secolo, rappresenta un'istantanea perfetta per rendere conto delle proporzioni che la residenza edonistica collinare ha assunto alla vigilia della Rivoluzione francese.

Delle tante ville deliziose di cui s'ammanta per lo spazio di cinque miglia all'incirca il colle torinese, sicché ne sembra ingemmato e forma quasi un'altra città […]. [22]

Al tramonto del Settecento è pertanto cementato l'immaginario di «dolce vita» che investe fino ad oggi l'abitare della collina. Curiosamente, il tassello che con tutta probabilità fissa indelebilmente questa connotazione arriva dall'austerità di costumi imposta da Carlo Emanuele III[23] nella seconda metà del secolo alla corte di Torino: le residenze collinari divengono così la sede "obbligata" dei *divertissements* osteggiati entro le mura cittadine, «uno sfogo da parte di chi [può] permetterselo per vivere in pace, lontano dagli occhi indiscreti delle spie prezzolate od occasionali, giocare a faraone, *à trente et quarante*, ricevere amanti» [24]. Contribuisce alla scala territoriale di questa metamorfosi anche la dilagante passione per i giardini, siano essi all'italiana o alla francese prima, all'inglese poi, che divengono un elemento imprescindibile della *vigna* affacciata sulla città[25] e che si espandono sulla collina, instaurandovi una "terza natura" rispetto ai terreni agricoli e ai boschi rimasti. Si riscontra compiuto il processo secolare che ha di fatto avvicinato la città ai rilievi collinari, e viceversa, costituendo un rapporto di completa integrazione tra i due sistemi.

Lo scarso ventennio di occupazione francese in epoca napoleonica (1798-1814) rappresenta una forte cesura nella forma urbana di Torino e nelle vicende sociopolitiche ad essa legate. In entrambi i casi si assiste ad un serrato mutamento delle

21. Giovanni Lorenzo Amedeo Grossi, *Carta Corografica dimostrativa del territorio della città di Torino […]*, 1791, ASCT, *Collezione Simeom*, D1800.
22. Luigi Cibrario, *Storia di Torino*, Fontana, Torino, 1846, vol. 2, p. 45.
23. Remo Grigliè, Massimo Quaglino, *Op. cit.*, p. 62.
24. *Ibidem*.
25. Elisa Gribaudi Rossi, *Op. cit.*, 1983, p. 22-23.

Estratto dalla *Carta corografica* di Giovanni Lorenzo Amedeo Grossi

Mario Gabinio, ingresso di Villa Genero, c.ca 1930

Mario Gabinio, Villa Marsaglia in val Salice, c.ca 1930

Mario Gabinio, paesaggio collinare, 1928

condizioni imposto dagli occupanti, con l'avvento di una nuova città "aperta" - per la prima volta priva di dispositivi di difesa come le mura[26] - ed una progressiva trasformazione della struttura sociale[27]. I beni sabaudi e quelli ecclesiastici vengono confiscati, mentre le ricche famiglie nobili vedono depauperate le proprie casse. L'Ottocento collinare si apre di conseguenza con un forte stampo borghese, in cui la grande girandola dei passaggi di proprietà innescati dalla rivoluzione vede il trionfo di una «borghesia, quella delle *vigne*, di estrazione sovente mercantile, ma affinatasi nella cultura e partecipe [...] della vita pubblica torinese»[28]. Per la Collina si tratta, a ben vedere, di una sorta di "ritorno al passato", ad un tempo antecedente alla venuta sabauda in cui le tenute collinari erano per lo più prerogativa delle corporazioni di professionisti ed artigiani. Ciò non si traduce però anche in un ritorno alle priorità agricole nelle residenze collinari, in quanto questa nuova maggioranza borghese eredita ed adotta quel dolce immaginario dell'abitare che il Settecento aveva messo a fuoco nelle *vigne* nobiliari.

Il XIX è anche il secolo in cui si assiste ad una crisi di quel «rapporto di completa integrazione» tra la città e la Collina che era andato costruendosi sulla residenza come elemento coagulante. Il progressivo sviluppo industriale di Torino[29] infatti rappresenta, a partire dalla metà dell'Ottocento, sempre più un'occasione di profitto economico per la moltitudine di agricoltori nelle campagne circostanti la città. Tra questi, ci sono ovviamente i mezzadri e i contadini delle vigne collinari, ulteriormente attratti dalle offerte lavorative della città in virtù delle bassissime rendite assicurate dalle accessorie attività agricole. Senza l'opera spesso trascurata di questi custodi, molti poderi cadono in graduale rovina, perdono la loro funzione di presidio del territorio e aprono

26. Vera Comoli Mandracci, *Op. cit.*, cap. V.
27. Anthony Cardoza, Geoffrey Symcox, *Op. cit.*, cap. VI.
28. Elisa Gribaudi Rossi, *Op. cit.*, 1981, p. 14-15.
29. Vera Comoli Mandracci, *Op. cit.*, cap. VII-IX.

voragini economiche nelle casse dei possidenti, che conseguentemente si trovano costretti ad una crescente trascuratezza, in un circolo vizioso che si concretizza in una generale "ritirata" dalle residenze storiche e dalle borgate collinari.

> Si innesca un processo di sgretolamento dell'antica struttura agricola, in cui predominano i fattori sociali tipici della fascia di tangenza tra la città e la campagna, e la richiesta crescente e indiscriminata di terreni «fabbricabili». [30]

Parallelamente, tuttavia, la nascente società delle masse scopre (inventa?) una nuova «domanda d'uso»[31] per l'Oltrepo collinare. L'accresciuta accessibilità della sponda destra del fiume, grazie ai nuovi ponti sorti per connettere alla città le nuove espansioni urbane del Precollina, richiama le attenzioni dei consistenti nuovi ceti di lavoratori industriali. Nasce così il fenomeno del «turismo domenicale» in collina, che stabilisce per la prima volta un rapporto con la città non più basato su un uso permanente, come possono esserlo l'agricoltura o la residenza, bensì su una funzione discontinua. I connotati della *douceur de vivre* collinare non sono persi, ma vengono distillati attraverso questa nuova lente funzionale.

> Le prime schiere di operai delle prime grandi industrie sciamano quasi in massa di domenica verso la collina dove sono attesi dalle competizioni alle bocce, dai balli nei pergolati, dalle merende. [32]

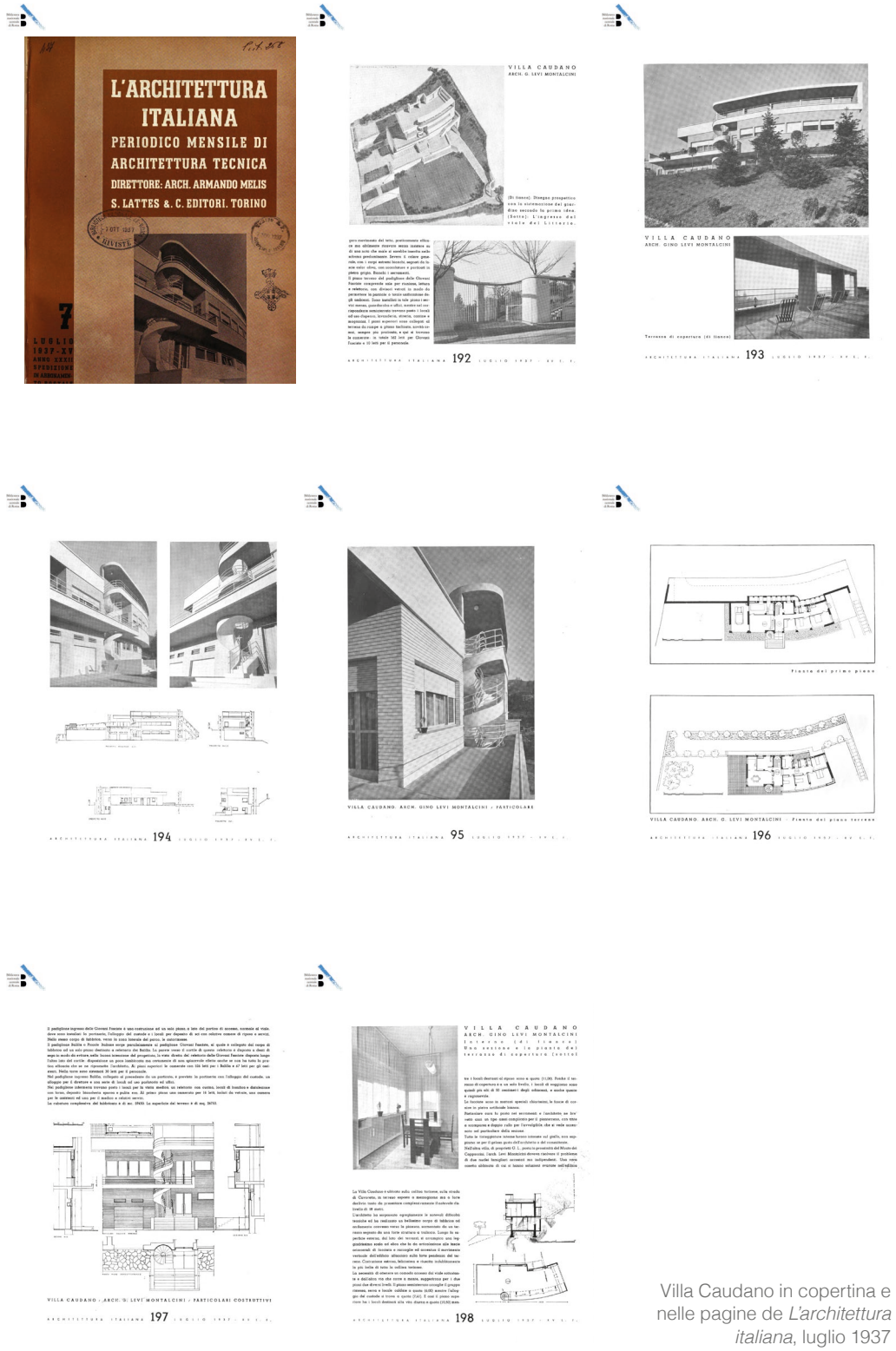
A cavallo tra Otto e Novecento quindi la Collina è investita di una nuova dimensione di "uso pubblico" fino ad allora sconosciuta. Questa propensione investe con la massima intensità le aree più immediate della sponda destra del Po, ma le sue dinamiche si inerpicano nondimeno per

30. Italo Insolera *et al.*, *Op. cit.*, p. 110.
31. *Ibidem*.
32. Remo Grigliè, Massimo Quaglino, *Op. cit.*, p. 67.

le pendici collinari. Si tratta però di una stagione che, nella sua interezza, ha vita breve: la città, forte della sua vocazione industriale, va espandendosi a ritmo frenetico e, superando il fiume, satura presto le porzioni pseudopianeggianti del Precollina. Nel 1918 viene approvato il *Piano regolatore edilizio e di ampliamento della zona collinare della città di Torino*[33], che inquadra per la prima volta i rilievi collinari entro gli strumenti pianificatori della città, aprendoli di fatto ad una "nuova colonizzazione" in virtù dei vincoli edificatori piuttosto laschi[34]. Tra le due guerre si assiste pertanto ad un ritorno in collina della dimensione privata e della residenza ad opera dei nuovi ceti abbienti, definitivamente slegati all'esanime nobiltà ed esponenti della medio alta borghesia industriale torinese. Ne scaturiscono alcuni notevoli episodi architettonici, con in testa il monumentale complesso voluto da Riccardo Gualino e poi confiscato dal regime (la Colonia Elioterapica 3 gennaio, ex Villa Gualino), che assume le proporzioni di un vero e proprio *landmark*. Non sono estranee anche sperimentazioni progettuali, e che la Collina di Torino sia un campo fertile per la produzione architettonica tra le due guerre è testimoniato dalla presenza sulle riviste di settore di alcune sue realizzazioni: è il caso, ad esempio, di Villa Caudano[35,36], residenza razionalista progettata da Gino Levi Montalcini (già architetto del palazzo cittadino di Gualino) sui rilievi di Cavoretto. Ma è anche il caso della chimerica Casa in collina progettata da Carlo Mollino all'interno della rassegna *La casa e l'ideale* su Domus[37] durante la II Guerra Mondiale.

Il dopoguerra, già negli anni che precedono il Piano regolatore di Rigotti approvato nel 1959, vede in collina non tanto la frenesia della ricostruzione (i rilievi sono stati per lo più risparmiati dai bombardamenti), quanto piuttosto il dilagare della

33. Decreto luogotenenziale del 10 marzo 1918, n. 385, «Piano regolatore edilizio e di ampliamento della zona collinare della città di Torino».
34. Walter Giuliano, M. Parenti, Patrizia Marchetti, *La collina di Torino: materiali per un confronto*, Pro Natura, Torino, 1981, p. 29-30.
35. *Colonia IX maggio a Bardonecchia, villa Caudano e villa G.L. sulla collina torinese*, «L'architettura italiana», luglio 1937, p. 189-203.
36. *Aria, sole, verde e architettura*, «Domus», 120 (dicembre 1937), p. 1-5.
37. Carlo Mollino, *Casa in collina*, «Domus», 182 (febbraio 1943), p. 50-54.

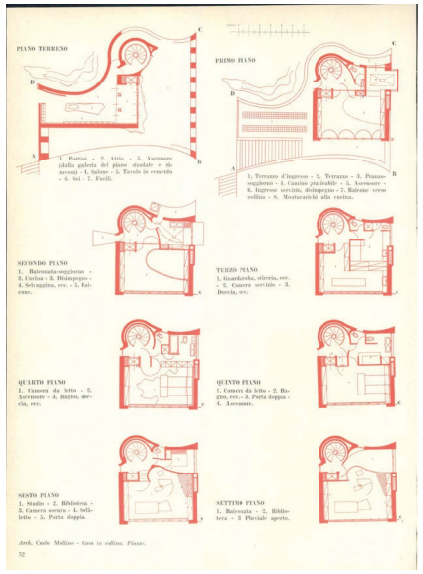


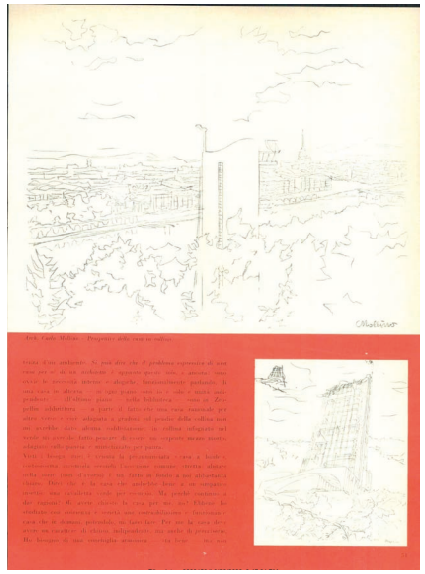
Villa Caudano in copertina e nelle pagine de *L'architettura italiana*, luglio 1937

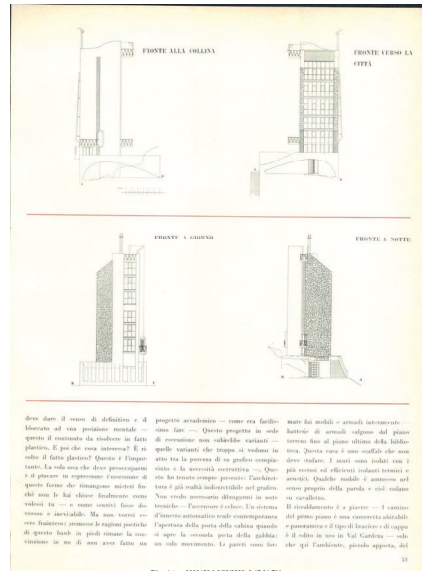
La casa e l'ideale

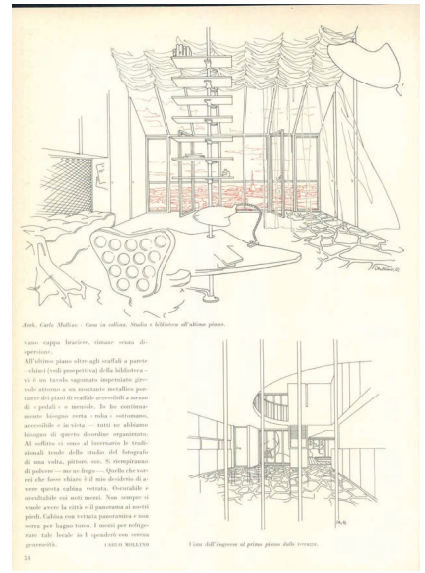
10 - arch. Carlo Mollino

CASA IN COLLINA









La casa in collina di Carlo Mollino sulle pagine di *Domus*, febbraio 1943

speculazione edilizia, fin nei fondovalle delle vallette trasversali. La definitiva spinta del gigantismo industriale produce infatti una classe altoborghese che, fatto inedito nella storia di Torino, snobba il centro cittadino e mira in massa alla Collina come luogo dell'abitare. Questa progettualità è in qualche modo sancita anche dallo stesso PRG del '59, che riconosce ai rilievi tale preponderante vocazione: «Le aree comprese nel complesso della parte collinare hanno le seguenti destinazioni: residenziali - assistenziali e sociali - sportive e di svago - culturali - verde pubblico e privato - verde agricolo»[38].

La situazione verificatasi fu quindi di un'ulteriore e massiccio degrado del territorio collinare che fu aggredito dalla speculazione edilizia per essere trasformato come supporto ad un certo tipo di residenza connotabile, a determinate e ristrette classi sociali. [39]

Le grandi e antiche proprietà collinari vengono sempre più frammentate in modo da assicurare i massimi profitti possibili, offrendo così terreno fertile alla proliferazione "a tappeto" dei tessuti residenziali a bassissima densità. Questa parcellizzazione territoriale è il supporto su cui si costruisce, tanto all'interno quanto al di fuori dei (spesso solo teorici) vincoli di piano, la progressiva privatizzazione della Collina da parte dei ceti abbienti. L'ubiquitaria proliferazione di recinzioni e la chiusura dei vecchi passaggi pedonali si traducono nella scomparsa delle «possibilità d'uso collettivo che tanto avevano caratterizzato la vita delle classi meno abbienti torinesi che utilizzavano la collina come luogo di svago, di incontri, e a volte di raccolta di prodotti della terra»[40].

A partire dagli anni Sessanta, inoltre, fa la sua comparsa in Collina una residenza che fino a quel momento non le era mai stato proprio: l'abitare collettivo. Le possibilità economiche offerte dalla speculazione e la forte domanda del mercato residenziale spingono investitori e sviluppatori immobiliari ad inserire piccoli condomini ed unità multifamiliari sulle pendici collinari, specialmente alle quote inferiori e dove le pendenze non sono eccessive. Si tratta di un fatto nuovo per la collina propriamente detta, in quanto la sua storia

38. Walter Giuliano, M. Parenti, Patrizia Marchetti, *Op. cit.*, p. 29.
39. *Ivi*, p. 35.
40. *Ivi*, p. 31.

residenziale è stata finora quella di un abitare isolato, e comunque privato. Invece tra gli anni Sessanta e gli anni Ottanta (ma non mancano anche esempi più recenti, fin dentro il nuovo millennio) si assiste ad una serie di vere e proprie operazioni fondiarie anche non prive di certe "aspirazioni comunitarie", come quella del Villaggio San Giacomo in strada San Vincenzo[41]. Si tratta in ogni caso di offerte residenziali principalmente dirette ai percentili più abbienti della società torinese.

I decenni della speculazione edilizia e della considerevole "urbanizzazione" collinare entrano, a cavallo degli anni Settanta e Ottanta, nella loro fase crepuscolare. Con le ricerche e le riflessioni che interessano la proposta di nuovo Piano Regolatore del 1980 (mai concretizzatasi), infatti, emergono le prime consistenti vocazioni a rallentare - se non fermare - questo processo di privatizzazione residenziale della collina[42]. In realtà, le critiche all'inefficacia e all'inadeguatezza del PRG del '59 nel normare i territori sulle pendici collinari precedono[43] questa stagione e sono testimonianza di una prima presa di coscienza della perdita della dimensione pubblica della collina, per come era emersa prepotentemente nel secondo Ottocento. Ciò si riscontra nel fatto che in molte delle proposte che vengono evocate nei dibattiti pubblici (ma non solo) per le proposte di Piano emerga la grande priorità del dotare la Collina di supporti per una dimensione d'uso collettiva, soprattutto nell'ambito ambientale e del *loisir*[44].

41. Rosario Piña Gricelys, «*Anche tu abiti lì?*» *La comunita collinare del villaggio San Giacomo*, in Filippo De Pieri, Bruno Bonomo, Gaia Caramellino, Federico Zanfi (a cura di), *Storie di case: abitare l'Italia del boom*, Donzelli, Roma, 2013, pp. 317-337.
42. Walter Giuliano, M. Parenti, Patrizia Marchetti, *Op. cit.*, p. 64-110.
43. Italo Insolera *et al.*, *Op. cit.*, p. 123-130.

Cantieri in collina, anni Sessanta

> La collina deve essere messa a disposizione di tutta la collettività, il parco collinare va fatto, l'obiettivo del recupero dei sentieri pedonali va perseguito sino in fondo, contro ogni abusivismo, restituendo a tutti la possibilità di ripercorrere quel poco verde che la speculazione ha lasciato. [45]

La "nuova" sensibilità viene di fatto recepita nelle ultime varianti di Piano prima dell'adozione nel 1995 del PRG elaborato da Gregotti e Cagnardi a partire dall'87. All'interno della visione della Torino post-industriale che vi viene articolata la collina appare come un elemento al contorno, connotata principalmente per la sua peculiarità ambientale e la sua natura di "fondale" per la città, dimostrando in questo senso una certa continuità con il Piano rigottiano del '59. Le istanze che avvocavano un potenziamento della morente dimensione pubblica della collina trovano una loro controparte nella definizione del Po come centralità assiale del *loisir* cittadino, il quale concerne tuttavia le sponde più propriamente dette: a quote collinari infatti il Piano si interessa per lo più della definizione di riserve naturali boschive, entro cui allocare alcune specifiche aree attrezzate per il tempo libero. Per quello che riguarda invece l'aspetto della residenza collinare le indicazioni sono quelle di "cristallizzare" un «modello esaurito»[46], ossia di limitare l'espandersi del costruito al fine di non erodere ulteriormente quel bacino verde quale è intesa la collina. Nelle disposizioni[47] di piano la prerogativa è, scritta nero su bianco, la «non ulteriore espansione

44. *Ivi*, p. 131-143.
45. Walter Giuliano, M. Parenti, Patrizia Marchetti, *Op. cit.*, p. 109.
46. Gregotti Associati, *Piano Regolatore Generale di Torino. Progetto definitivo: relazione illustrativa*, Comune di Torino, Torino, 1993, vol. 1, p. 25.
47. Gregotti Associati, Op. cit., p. 85-94.

edilizia»: si formula così più nitidamente il concetto della collina come patrimonio da tutelare, ponendo un freno ai processi colonizzativi che l'hanno interessata per tutti i secoli della sua storia moderna e contemporanea. Inoltre, la sua definitiva assunzione di un ruolo urbano unitario all'interno degli stessi strumenti di governo territoriale comporta, complice la sopracitata natura di patrimonio, il fissarsi fondamentalmente indelebile di un certo immaginario che ad essa viene riconosciuto. Di fatto, la collina torinese si presenta al volgere del primo quarto del XXI secolo nello stesso modo in cui si è cristallizzata al tramonto del secondo millennio.

1.3 Costituzione di immagine

La traiettoria genealogica della natura residenziale della Collina restituisce il modo in cui le pendici collinari siano andate costituendosi, anche in maniera discontinua, come un paesaggio costruito. Come già espresso, si tratta di un costruirsi intimamente legato all'abitare, sia inteso come disposizione funzionale preferenziale, sia in quanto immanente e manifesta relazione spaziale con il territorio[48]. L'esposizione storica dei fatti che caratterizzano questo territorio garantisce un presupposto oggettivante per la sua indagine, ma quali sono le dinamiche e le tensioni ipodermiche che sottendono tale paesaggio? La ricerca deve così tentare di scavalcare, senza abbandonarla, una dimensione puramente "materiale" - per quanto storicamente connotata e stratificata - per concentrarsi sull'immateriale che compenetra e caratterizza lo spazio.

Un luogo, nell'accezione generica di frammento di spazio, si porta dietro una sorta di "carico trascendente" che è percepibile, in misure ed intensità variabili, a chi si trovi a risiedervi per un qualsiasi lasso di tempo. Questo fatto poi è tanto più potente quanto quel luogo si caratterizzi per essere investito di stratificazioni e relazioni, parafrasando in altri termini che già precedentemente usati: quanto più esso si presenti fenomenologicamente costruito. Questa combinazione di qualità materiali ed immateriali è ciò che rende complessa e caleidoscopica la natura dello spazio, e delle relazioni che con esso - e in esso - si instaurano. Nelle parole di Peter Zumthor essa è una «atmosfera [...]: una qualità dello spirito che dallo spazio costruito si trasmette immediatamente a chi lo osserva, a chi lo abita, a chi lo visita, perfino a chi vi si trova nei dintorni»[49], oppure interpretando Walter Benjamin la si potrebbe definire come "immagine", ossia «ciò in cui quel che è stato si unisce fulmineamente con l'ora di una costellazione»[50]. La prima definizione presenta una sensibilità fenomenologica manifesta, che affonda didascalicamente nella passione dell'architettura per lo spazio come tessuto della realtà; la seconda invece è più concettuale (dopotutto se Zumthor è un architetto, Benjamin è un filosofo solo marginalmente interessato alle questioni architettoniche), e correla la qualità atmosferica ad un momento estetico che aoristicamente lega nel presente delle temporalità diverse. Entrambe si prestano come utili strumenti d'indagine per un luogo costruito e stratificato.

Dunque quali possono essere l'atmosfera o l'immagine che caratterizzano la Collina di Torino? Il primo elemento che occorre mettere a fuoco è, ovviamente, la natura dell'abitare che qui è insediato. Questa priorità è dovuta al fatto che - come già detto - la residenza è, ed è stata per secoli, la grande vocazione funzionale dei rilievi collinari, in misura tale per cui le forme che essa ha storicamente assunto costituiscono la ragione stratificata della loro morfologia attuale. I fenotipi attraverso cui la residenza collinare si manifesta raccontano di un abitare, o quantomeno di un'idea di abitare, piuttosto omogeneo, i cui caratteri registrano ascendenze comuni e risultano declinati secondo il periodo storico cui fanno riferimento. Così non è impossibile riscontrare atmosfere simili in un vigna secentesca e in una villetta indipendente del dopoguerra, tanto che l'immagine che se ne può desumere non perde nitidezza muovendosi nello spazio e nel tempo. Tale permanenza in una lunga prospettiva storica rappresenta una anomalia nell'ambito della città di Torino, che invece ha visto le sue porzioni attraversare profondi

48. Cfr. p. 67.

49. Peter Zumthor, *Atmosfere. Ambienti architettonici, le cose che ci circondano*, Electa, Milano, 2007, p. 5.
50. Cfr. Walter Benjamin, Rolf Tiedemann (a cura di), *I "passages" di Parigi*, Einaudi, Torino, 2002.

mutamenti, beninteso "atmosferici" ma non solo , lungo grandissima parte della sua storia (aspetto in realtà comune alla maggior parte delle realtà urbane, motivo per cui la permanenza rappresenta un fertile campo di ricerca[51]). Così la Collina può essere intesa come una sorta di riferimento stabile attraverso cui arricchire la lettura della città.

Occorre dunque chiarire quali siano i caratteri tutto sommato omogenei che caratterizzano l'abitare della collina. In seguito verranno descritti e specificati più a fondo, ma è utile esporli in maniera sintetica per comporre una "lente" da tenere presente e attraverso cui approcciare la trattazione seguente. La residenza collinare si configura come il luogo di un abitare in prima istanza elitario, nell'accezione più generalmente sociale del termine (riferito cioè, ai ceti che *de iure* o *de facto* detengono porzioni consistenti di potere e/o ricchezza), in cui si sta generalmente tra pochi e in cui questi pochi sono accuratamente scelti o invitati. È un abitare ozioso e isolato, spazio di un edonismo che, in virtù del suo essere elitario, è anche benestante, fatto che si ripercuote sulle qualità della dimora e sulle attività che in essa vengono svolte. Un'altra ricaduta della sua natura elitaria e privata è il suo essere uno spazio respingente per chiunque non vi appartenga o non vi sia invitato, cosa che sembra lo possa squalificare da una qualità autenticamente urbana. Queste caratteristiche si combinano poi con le peculiarità paesaggistiche offerte dal territorio, facendo così dei rilievi un'ulteriore elemento di continuità tra i diversi fenotipi.

Dal momento in cui si registra lo scarto dalla connotazione agricola alla vocazione residenziale, cioè nella seconda metà del Cinquecento, le pendici collinari diventano terreno di conquista per le *élites* cittadine; questo è un fatto imprescindibile in quanto rappresenta un indirizzo specifico per la tipologia di insediamento che lì si diffonde. Il

51. Cfr. Aldo Rossi, *L'architettura della città*, Marsilio, Padova, 1966.

Federico Fellini, *Giulietta degli spiriti*, 1965, 33'14"

Luca Guadagnino, *Call me by your name*, 2017, 08'40"

richiamo per i ceti nobili e abbienti è costituito, a partire dalla già citata cortezza di residenze gentilizie entro le mura, innanzitutto dalla qualità estetica del paesaggio: la collina offre un contesto più attraente rispetto alla piana (su cui peraltro già si estende consolidato il sistema agricolo delle cascine), senza sacrificare la prossimità alla città. Le vigne vengono così costruite traendo vantaggio dalle possibilità offerte dall'orografia[52], libere dai vincoli di una consolidata distribuzione viaria: si afferma così uno dei valori principali della residenza collinare, ossia la ricerca e il godimento di un rapporto estetico con la città sottostante, nella forma di affacci e viste panoramiche dai rilievi sulla pianura. Questa tensione è sottolineata dal fatto che la fascia immediatamente oltre la sponda destra di Po, nonostante sia pianeggiante e meglio servita, viene ignorata a favore delle pendici vere e proprie, da cui invece si può godere delle opportunità sceniche del paesaggio.

Questa attrazione si manifesta pertanto nella tendenza ad una "evasione" dalla città da parte dei ceti socialmente elitari. Occorre tuttavia chiarire che nemmeno in principio la residenza cittadina viene rifiutata *in toto*, ma il suo ruolo assume spesso una connotazione spiccatamente utilitaristica: essa diventa il luogo in cui l'abitare, pur continuativo, è in certa misura conseguenza della necessità di espletare una serie di altre mansioni che in realtà lo precedono. Queste possono consistere in funzioni politiche e di governo, nel caso della famiglia regnante e dell'apparato statale, in funzioni di rappresentanza, per la nobiltà e i potentati cittadini, e anche in offici economici e d'affari, particolarmente nel caso dell'alta borghesia. Si tratta insomma del vasto insieme dei *negotia* latini, che per necessità o convenienza vengono portati avanti entro l'ambito della città e che implicano una conduzione, per così dire, "attiva" della residenza.

52. Elisa Gribaudi Rossi, *Op. cit.*, 1981, p. 15-17.

Questa sorta di dualità biunivoca tra dimora cittadina e *vigna* collinare entro la medesima proprietà è un *leitmotiv* che si ripete per i tre secoli che partono dal tardo Cinquecento e arrivano quasi alla soglia del Novecento. In sostanza, questa tensione evasiva rappresenta una riproposizione della lunghissima tradizione che interessa la residenza (benestante) lontana dall'urbe, o espressamente immersa nella natura, che affonda le sue radici nella storia della villa romana e riemerge forte nell'Italia rinascimentale[53].

> Ebbene, sia che cerchiamo Dio, sia che cerchiamo noi stessi, e onorevoli studi, coi quali possiamo conseguire l'uno e gli altri, sia che cerchiamo uno spirito simile al nostro, bisogna allontanarsi il più possibile dalle turbe degli uomini e dai turbini delle città [...]. Lasciamo a loro le terme, i bordelli, i palazzi, le taverne, e teniamoci i boschi, i monti, i prati, le fonti. [54]

Francesco Petrarca è una figura che precorre i tempi, e già nel Trecento le sue parole anticipano una particolare sensibilità nel rapporto tra città e paesaggio[55], quasi profeticamente moderna: ciò le rende uno strumento letterario prezioso per indagare la dinamica della fuga dalla città quale si presenta nel caso della Collina torinese. L'aspirazione alla *vigna* cosa è, infatti, se non un'espressione della ricerca di una condizione che sia altra rispetto a quella urbana, tumultuosa, caratterizzata dalle faccende e dai rumori? Si tratta certo anche di una tensione più generale ad una condizione di benessere edonistico, ma è implicito che questo venga considerato come esclusivo rispetto alla città: «la vigna, sogno dei torinesi»[56]. L'allontanamento dalla dimensione urbana non è quindi inteso come un andare incontro la natura, una sfida a o una conquista del *locus asper*, ma possiede una dimensione introspettiva che ha

53. Cfr. James Ackermann, *La villa: forma e ideologia*, Einaudi, Torino, 2013.
54. Francesco Petrarca, *De vita solitaria*, Gaetano Romagnoli, Bologna, 1879.
55. Marco Triscuoglio, *L'architetto nel paesaggio. Architettura di un'idea*, Olschki, Firenze, 2018, cap. III.
56. Elisa Gribaudi Rossi, *Op. cit.*, 1983, cap. I.

a che fare con una anche dimensione spirituale dell'alterità, del contesto naturale spiritualizzato. Allontanarsi dalla città vuol dire raggiungere una diversa modalità dell'esistenza: cioè, un diverso abitare. Petrarca stesso mette in pratica questa vocazione quando, ospite ad Avignone, scappa dalla città per rifugiarsi nella sua casa di *Vaucluse*, una valletta poco distante dal centro papale. Qui, libero dalle incombenze e dagli impegni della città, il poeta è libero di perseguire un'esistenza dedicata all'*otium*, agli studi, alla contemplazione, alla cura dei giardini.

Valchiusa, luogo non v'è a me più grato su tutta la terra
o piaggia più adatta ai miei studi.
A Valchiusa fanciullo ero stato e tornatovi giovane
l'amena valle mi scaldò nel suo grembo solatio.
A Valchiusa uomo trascorsi dolcemente
gli anni migliori e le candide fila della vita mia.
A Valchiusa vecchio desidero trascorrere gli ultimi giorni
e con la tua guida a Valchiusa morire. [57]

Francesco Petrarca, «Transalpina solitudo mea iocundissima», schizzo di *Vaucluse*

L'atmosfera che, come la Sorga a Valchiusa, sgorga dalle pagine petrarchesche è quella del *topos* letterario del *locus amoenus*, luogo appartato di un edonismo ozioso: ecco dunque comparire alcuni degli stessi valori che sono propri della residenza collinare. Se il *locus amoenus* di Petrarca si configura come una tutto sommato semplice architettura domestica corredata da due giardini, posta nello stretto fondovalle lungo le rive del fiume e immersa nella vegetazione, come si presenta invece la tipica residenza in collina? Di norma la *vigna* è costituita[58] dal «civile», ossia la villa padronale propriamente detta, l'edificio di maggior pregio e spesso dimensione del complesso; da un «rustico», solitamente staccato dal civile, dimora dei mezzadri e dei "vignolanti" che si occupano della gestione dei terreni e delle attività agricole; da una cappella o un oratorio privato per i residenti; dalle stalle e i fienili, e in generale dagli edifici necessari al corretto funzionamento agricolo della tenuta; dai giardini, elemento fondamentale che spesso costituisce la vera e propria terrazza verso la pianura e la città; dalla "topia", vale a dire un pergolato di vite o glicine che costituisce un autentico luogo sociale per la villa, teatro di incontri, merende e passatempi. D'altro canto, le ville e le villette che hanno colonizzato le pendici nel Novecento sono di norma costituite da un singolo edificio di uno o due piani fuori terra, occasionalmente accompagnato da rimesse esterne per le auto o da *dependances*; a fare da contorno è immancabile il giardino, sia esso in pendenza, terrazzato o pianeggiante; sono presenti, anche se piuttosto rare, le piscine esterne, ed è simile la distribuzione di campi sportivi, per lo più da tennis o da bocce. Si tratta quindi di configurazioni residenziali che, pur condividendo *in nuce* la stessa profonda *raison d'être* del rifugio petrarchesco, si fanno dispositivi spaziali di ulteriori opportunità dell'abitare.

57. Francesco Petrarca, *Lettera a Philippe de Cabassoles*, in Vittorio Rossi, Umberto Bosco (a cura di), *Le familiari*, Le Lettere, Firenze, 1997, libro XI, lett. 4.
58. Elisa Gribaudi Rossi, *Op. cit.*, 1981, p. 17-21.

Lo vedrai andare da mattina a sera per boschi e per campi, solitario, tra l'erba, i monti, le fonti.
Lo vedrai fuggire le tracce degli uomini, cercare remoti, amare le ombre, dilettarsi di roridi antri e di verdeggianti prati, mentre disprezza le preoccupazioni della Curia, evita il tumulto delle città, sta lontano dalle soglie dei potenti, ride degli affanni del volgo, se ne sta a metà strada tra la gioia e la tristezza.
Lo vedrai per intere giornate e nottate dedito all'otium, bearsi dell'amicizia delle Muse, del canto degli uccelli e del mormorio delle Ninfe, in compagnia di pochi servi e di molti libri. [59]

Nella dimora isolata di Petrarca, infatti, il soggetto dell'abitare è innanzitutto un individuo in solitudine, accompagnato solo da «pochi servi e molti libri», colto e riflessivo proprio nella misura in cui la residenza lontano dalla città diventa uno strumento gnoseologico introspettivo. Tale solitudine è una condizione attivamente cercata: questo soggetto «[fugge] le tracce degli uomini» e «[cerca i] remoti», in una prospettiva secondo cui allontanarsi dalla città significa rinunciare ad uno *stare insieme*. Non si tratta comunque di un isolamento ascetico, in quanto lo scenario si apre ad un edonismo e a godimenti che ne sono parte irrinunciabile, benché lo stato d'animo dell'individuo residente abbia una qualità ambigua, «a metà strada tra la gioia e la tristezza». Inizia dunque ad aprirsi una frattura tra questa immagine petrarchesca e l'abitare sulla collina, i cui caratteri non sembrano potersi perfettamente sovrapporre a quella medesima atmosfera.

Come trascorreva la vita in vigna? Letture e studio per i dottori, politica per i ministri, lavori d'ago per le dame, conversazioni con i vicini di villa e i conoscenti venuti dalla città, musica e canto, merende «sinoire» [60], feste in grande. [61]

Benché scaturisca da un simile allontanamento dalla città, l'edonismo collinare non si costruisce a partire dalla solitudine riflessiva, quasi solipsistica, del singolo soggetto petrarchesco. La residenza isolata non è mai individuale, ma si configura invece come uno spazio dello *stare insieme*: un insieme, beninteso, limitato ad un circolo chiuso di soggetti che sono comunque scelti o invitati, quando non esclusivamente residenti. All'isolamento ripiegato si sostituisce quindi l'intimità esclusiva dello stare *entre nous*, ed è da questa dinamica di condivisione selettiva che scaturisce la dimensione esclusiva dell'abitare, essenzialmente scevra di aspirazioni gnoseologiche e radicata in un benessere esperienziale da "dolce vita". Inoltre, la dimora collinare non si configura come una precisa ricusa della città, in quanto, come si è visto, intrattiene con essa una continuità legata sia alla diffusa proprietà biunivoca (ancora novecentesca) con la residenza cittadina, sia al rapporto estetico offerto dal paesaggio. Si tratta di un ulteriore elemento di rottura con l'immagine dell'idillio letterario. Infatti la figura del *locus amoenus* presuppone un rifiuto della condizione urbana, un "voltare le spalle" alla città che in qualche modo è esplicitato dalla stessa toponomastica petrarchesca: la valle in cui il poeta si rifugia da Avignone è letteralmente "chiusa", rinserrata su se stessa, è davvero una *Vau-cluse*. Ebbene, è evidente che non sia questo il caso delle dimore della collina, le quali appoggiano buona parte della propria *raison d'être* sulla possibilità fenomenologica di guardare alla città (e, in una certa misura, di essere guardate dalla città): nulla di più lontano quindi dal "voltare le spalle" di cui scrive Petrarca. Se quindi la galassia residenziale collinare condivide il sostrato della sua natura edonistica con la tradizione letteraria del *locus amoenus*, questo stesso *topos* non riesce ad esaurire il racconto della sua atmosfera.

59. Francesco Petrarca, *Lettera al frate Colonna*, in Vittorio Rossi, Umberto Bosco (a cura di), *Le familiari*, Le Lettere, Firenze, 1997, libro VI, lett. 3.
60. Merende tardopomeridiane, abbondanti e conviviali, che prendono il posto della cena.
61. Elisa Gribaudi Rossi, *Op. cit.*, 1983, p. 24-25.

Suave, mari magno turbantibus aequora ventis,
e terra magnum alterius spectare laborem;
non quia vexari quemquamst iucunda voluptas,
sed quibus ipse malis careas quia cernere suave est.
Suave etiam belli certamina magna tueri
per campos instructa tua sine parte pericli. [62]

[Dolce è mirar da ben sicuro porto
L'altrui fatiche all'ampio mare in mezzo,
Se turbo il turba o tempestoso nembo;
Non perchè sia nostro piacer giocondo
Il travaglio d'alcun, ma perchè dolce
È se contempli il mal di cui tu manchi:
Nè men dolce è veder schierati in campo
Fanti e cavalli e cavalieri armati
Far tra lor sanguinose aspre battaglie.]

Per comporre l'immagine più nitida dell'atmosfera residenziale collinare l'occasione emerge da un passato letterario ancora più remoto. Tito Lucrezio Caro è il *de facto* divulgatore presso i Romani dell'antecedente filosofia di Epicuro: il suo *De rerum natura,* poema didascalico del I secolo a.C., è una summa dei principi costituenti della dottrina epicurea[63], a partire dalla natura meccanicista e materialistica dell'universo, dalla ricerca esistenziale dell'atarassia e dall'approccio sensista alla realtà. Tuttavia, l'elemento più pertinente per la ricerca è costituito dal concetto di edonismo cui Epicuro (e Lucrezio con lui) dedica molta parte della sua filosofia. Il passaggio del secondo libro sopracitato rappresenta, infatti, uno dei molti nei quali il poeta latino traduce l'ideale epicureo del piacere, che è identificato con il bene (elevandone quindi il perseguimento) ed è essenzialmente inteso come uno stato di assenza di dolore. La figura dell'uomo sulla riva al sicuro dalle intemperie, che prova piacere contemplando chi si affanna nel mare tempestoso non perché goda delle altrui sventure, ma grazie alla realizzazione della propria condizione di sicurezza, si rivela un buona immagine metaforica per la residenza sulla Collina torinese. Poter guardare la città, con i sui rumori, la sua velocità, i

62. Tito Lucrezio Caro, *De rerum natura,* libro II, versi 1-6 [traduzione di Alessandro Marchetti, in Denise Aricò, *Della natura delle cose di Lucrezio,* Salerno Editrice, Roma, 2003].
63. Cfr. Epicuro, Ettore Bignone (a cura di), *Opere. Frammenti. Testimonianze sulla sua vita*, Laterza, Bari, 2003.

Caspar David Friedrich, *Monaco in riva al mare*, 1808-1810

Colonia elioterapica 3 gennaio (Villa Gualino), cartolina di epoca fascista

suoi abitanti affaccendati, da una condizione che è altra, silenziosa, lenta, oziosa, costituisce veramente un tassello fondamentale per il racconto dell'abitare sulla collina. La dimora collinare si fa così in un certo senso "presenza dell'assenza", materializzando quell'immagine di *iato* atarassico che concorre a definire la natura della residenza. È da questo rapporto evidentemente dialogico che scaturisce, in combinazione con l'ascendenza umanistica da *locus amoenus*, l'atmosfera complessa dell'edonismo collinare.

La natura di questo abitare ha delle ricadute spaziali che caratterizzano la morfologia delle pendici collinari nella loro scala territoriale. Se infatti da una parte le sue qualità elitarie, edonistiche e private comportano un'apertura estetica alla città, cogliendo l'opportunità paesaggistica dell'orografia, dall'altra esse configurano una introversione esclusiva nei confronti delle aree di prossimità. Va detto che, per le stesse ragioni orografiche, tale apertura estetica non è sempre possibile: è il caso di porzioni delle vallette trasversali, sulle cui pendici le residenze possono al massimo traguardare la città; in queste porzioni l'atmosfera dell'abitare si connota per una qualità arcadica, quasi agreste, che l'avvicina di più ai caratteri puri del *locus amoenus*.

Su queste corrispondenze dialogiche si innestano inoltre delle dinamiche di natura politica, in quanto essa offre uno specchio di alcune delle tensioni che hanno caratterizzato e attraversano la società torinese. In questo senso è notevole la forza immaginativa dell'adattamento cinematografico di Luigi Comencini de *La donna della domenica*[64], romanzo di sottile critica sociale di Fruttero e Lucentini. Nella possibilità dell'evasione dalla vita urbana verso l'idillio collinare, nel privilegio di guardare la città dall'alto, quasi oggettivandola come una sfera di sloterdijkiana memoria[65], non è difficile leggere, in ottica materialistica, una manifestazione del potere sociale esercitato dai ceti più abbienti ed elitari. È una manifestazione che sottintende anche uno sfondo di violenza nelle sue dinamiche, come si può leggere nella qualità così perentoriamente esclusiva e soverchiante dello spazio privato, e per negativo nella costrizione quasi annichilente dello spazio pubblico. Si tratta, beninteso, di implicazioni che non sono mai mostrate in apparenza, ma che rimangono ipodermiche sotto la preponderante patina di edonismo e *understatement* che riveste le pendici collinari.

64. Cfr. p. 74-75.
65. Cfr. la trilogia delle *Sfere* di Peter Sloterdijk, pubblicata in Italia da Raffaello Cortina Editore tra 2014 e 2015.

> Non è quasi un buon cittadino di Torino, sia nobile o borghese, bottegaio o merciaio, a cui i soli nomi della "collina" e della "vigna" non destino ad un tratto mille pensieri di felicità passata, presente, o almeno in idea.[66]

L'atmosfera dell'abitare sulla Collina che scaturisce dai riferimenti evocati restituisce una immagine letterariamente contaminata di *locus amoenus*, che è sì cercato per la sua vocazione naturale e la sua condizione altra rispetto a quella urbana, ma che non rappresenta in nessun modo un rifiuto della città, la quale non è mai vista come una realtà da cui isolarsi ermeticamente. Al contrario, essa costituisce in prima istanza l'occasione fenomenologica, resa possibile dalla concreta conformazione dell'orografia, dell'insediamento abitativo. Le dimore collinari si configurano dunque, prima ancora che come rifugi, quali dispositivi spaziali per l'estetica del paesaggio[67]. Così, rovesciando letteralmente sia la toponomastica petrarchesca che quella geografica, si può intendere la natura dell'abitare in collina come una valle, non più *chiusa* ma *aperta* alla città, e che rispetto ad essa, nella suggestione delle parole di Leopardi, «mira ed è mirata»[68]. Una *Vau-ouverte*.

66. Cesare Balbo, *Novelle*, Felice le Monnier, Firenze, 1854, p. 378.
67. Cfr. Rudolph Borchardt, *Villa*, in Rudolph Borchart (a cura di), *Città italiane*, Adelphi, Milano, 1989.
68. Giacomo Leopardi, Andrea Campana (a cura di), Canti, Carocci, Roma, 2014, canto XI «Il passero solitario».

1.4 Interfacce dure

La natura abitativa della Collina è articolata, come si è visto, in una collezione di spazi privati che esplicano le prerogative edonistiche ed elitarie che la ispirano. Questi, in combinazione con l'estensione territoriale della vocazione residenziale, rappresentano una porzione consistente di tutta l'area collinare torinese, che appare così rivestita di un sistema piuttosto parcellizzato di proprietà di terreni. Questa galassia di residenze per la maggior parte indipendenti è servita da una maglia viaria che, assecondando i corrugamenti dei rilievi, solca e scala le pendici della Collina. In questo reticolo stradale sostanzialmente non si individuano occasioni (piazzette, viali, slarghi) che possano configurare un supporto per un uso collettivo delle superfici minerali pubbliche: queste ultime, di fatto, costituiscono unicamente lo spazio del servizio alla residenza.

Ciò è dovuto in primo luogo al fatto che le pertinenze delle dimore collinari si presentino sistematicamente cintate, sostanziando un categorico volgere le spalle agli spazi che servono quello stesso sistema residenziale. Prende forma così un'insospettabile antinomia tra il rapporto che l'abitare instaura con la città, e le dinamiche di prossimità che invece istituisce con gli spazi finitimi. La prima, infatti, è - come detto - l'oggetto di una contemplazione paesaggistica, di un'apertura estetica che caratterizza profondamente le forme residenziali sulla Collina; ai secondi, invece, non viene riconosciuto altro valore se non quello puramente strumentale di costituire il supporto di servizio per il sistema abitativo. In questo senso si consuma una profonda differenza tra la città in sponda sinistra e la Collina: infatti, se per qualsiasi configurazione spaziale che si prefigga una qualità *urbana* (è il caso di ampie parti della Torino in pianura) il rapporto di prossimità con il suo contesto è tema imprescindibile, sulle pendici collinari questo rapporto è sostanzialmente eliso, squalificando grande parte del costruito da quella connotazione veramente urbana di cui sopra. Semplificando, è come se le dimore in Collina - perlomeno, la maggior parte - si astraessero dallo spazio su cui sorgono, volgendogli le spalle per aprirsi invece all'estetica paesaggistica della città di là dal fiume.

Questa elisione trova appunto espressione negli ubiqui dispositivi atti a segnare e circoscrivere le proprietà private. Si tratta di una morfologia esclusiva, che configura come respingenti per chiunque non sia residente o invitato gli spazi che circondano e connettono le residenze introspettive. I fenotipi di questa vocazione sono le innumerevoli varianti di recinzioni, da muri di cinta a siepi a grigliati, fino agli imponenti muraglioni che sorreggono i terreni terrazzati o in pendenza: essi costringono le vie di accesso e gli slarghi sui rilievi collinari, configurando una vera e propria scomparsa dello spazio pubblico pedonale (quello veicolare è invece indispensabile per la circolazione dei mezzi, rigorosamente proprietari, dei residenti). Questa asfissia dello spazio pubblico è ulteriormente sostanziata dalla sistematicità con cui muri di cinta e recinzioni segnano in modo duro e impermeabile le interfacce tra pubblico e privato. Così la Collina, se attraversata in qualità di passeggeri, assume una qualità inospitale e repellente, per non dire minacciosa, che configura una vera dissonanza con le pratiche edonistiche che si consumano nelle sue residenze.

Pareti

Sulla Collina le meglie della rete viaria si fanno ubiquamente costrette tra le barriere fisiche che delimitano gli spazi privati

muri di cinta

recinzioni non murarie

rete viaria

0 1 2km

Fonte dei dati: geoportale.piemonte.it

1.5 *Paradeisos*

[...] dunque il prato è un oggetto artificiale, composto di oggetti naturali, cioè erbe. Il prato ha come fine di rappresentare la natura, e questa rappresentazione avviene sostituendo alla natura propria del luogo una natura in sé naturale ma artificiale in rapporto a quel luogo. Insomma: costa; il prato richiede spesa e fatica senza fine: per seminarlo, innaffiarlo, concimarlo, disinfestarlo, falciarlo. [69]

Cosa si rivela all'interno dei recinti che innervano la Collina? Le aree private che essi delimitano sono di norma costituite dai giardini che immancabilmente circondano le residenze. Si tratta di dispositivi spaziali così diffusi da assumere un vero e proprio ruolo territoriale: l'insieme dei giardini, che nel caso delle *vigne* storiche possono vantare impianti anche molto articolati, costituisce una sorta di "seconda natura", graziosa e per certi versi domestica, ad uso e consumo dei residenti. Essa si compone di essenze che nel tempo hanno instaurato un legame ecosistemico indissolubile con l'ambiente collinare: il carpino (*Carpinus betulus*), usato spesso per le allee ombreggiate nelle vigne, è diventato parte integrante dei boschi collinari; la robinia (*Robinia pseudoacacia*), albero esotico introdotto dalla moda per il giardino all'inglese nel Settecento, si è rivelata infestante ed ora costituisce grande parte del sistema forestale. Questi sono due esempi notevoli, ma la storia della botanica collinare è ricca di vicende significative[70].

Le consistenze che caratterizzano l'estensione dei giardini privati si contrappongono con quanto accade invece al di fuori delle recinzioni, in cui predomina una natura rigogliosa, spesso incontrollata e colonizzatrice, che si manifesta tanto nella consistenza dei boschi, quanto nella vegetazione di riconquista ai margini del manto stradale e negli occasionali ruderi. Il rapporto tra queste due diverse declinazioni di natura, graziosa e domestica l'una, densa e selvatica l'altra, è un elemento caratterizzante proprio della Collina, irrintracciabile nella città in sponda sinistra.

La costruzione e la cura del giardino in quanto spazio naturale artificiale, costruito per imitare o spuerare la natura primigenia, vanta una sterminata tradizione storica[71]: dal persiano *paridaida* - da cui, attraverso il greco, paradiso - agli *hortii* romani, dall'*hortus conclusus* medioevale ai *parterres* francesi e italiani, dal parco pittoresco inglese al giardino in movimento[72]. La definizione di una porzione di spazio aperto naturale da "allestire" e curare è poi un tema che si intreccia profondamente con quello dell'abitare. Nella stessa vicenda petrarchesca la residenza nel *locus amoenus* è dotata addirittura non di uno, ma ben due giardini diversi: «L'uno di essi è ombroso e adatto soltanto allo studio e sacro al nostro Apollo [...]. L'altro è vicino a casa, più ridente di cultura e caro a Bacco»[73], a testimonianza del valore che questa "natura artificiale" ricopre. Il giardino può infatti essere inteso come una estensione all'aperto delle qualità domestiche dello spazio residenziale, che proiettate al di fuori degli spazi costruiti configurano quella "seconda natura" che si interpone tra l'interno architettonico e un esterno incolto.

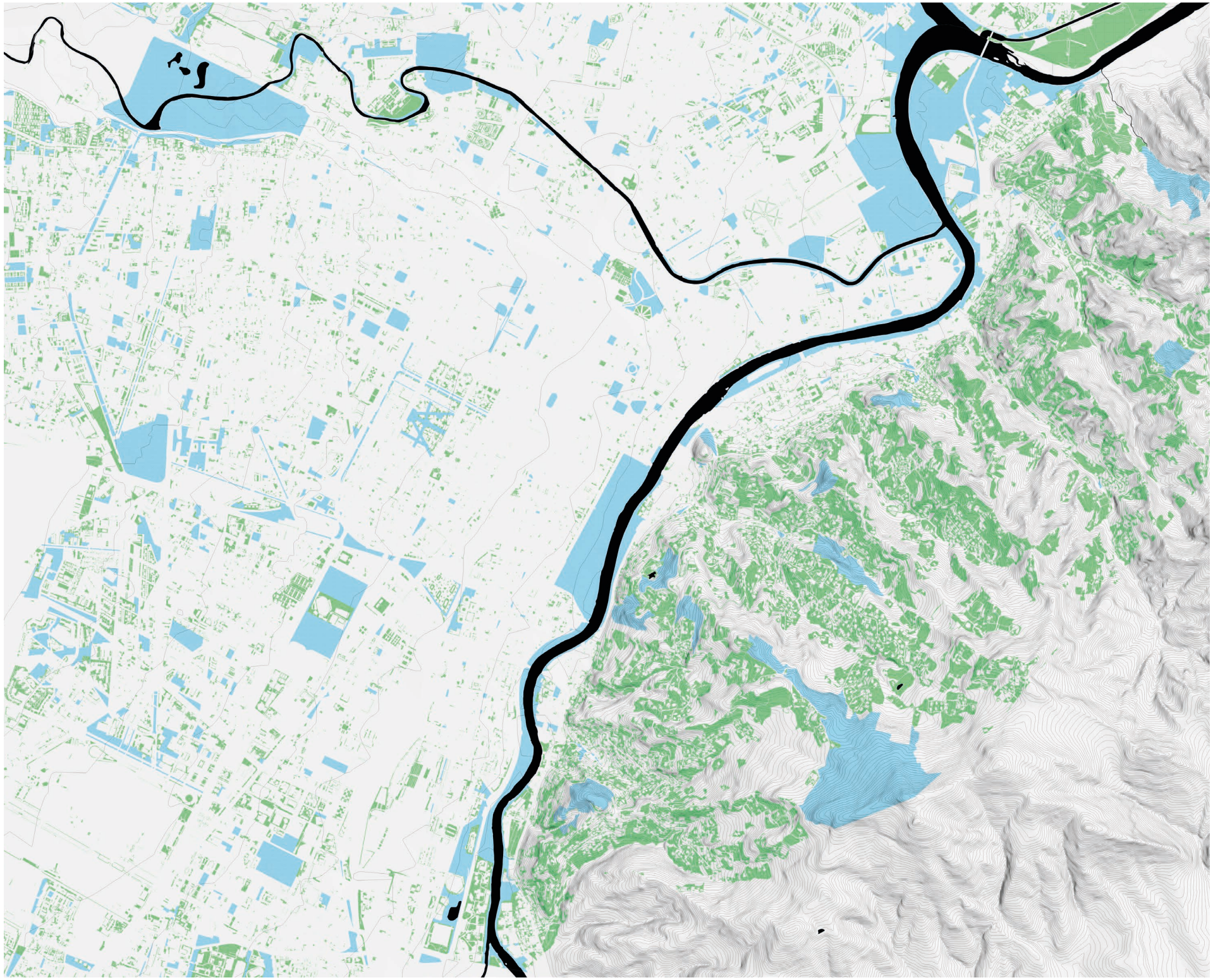
Sulla Collina tale dinamica è una vera prerogativa irrinunciabile della galassia residenziale, e lo è ancora di più da quando (dalla fine dell'Ottocento) la vocazione agricola, pure accessoria alle dimore di piacere, ha abbandonato la sfera delle colture collinari: ai vigneti si sono così sostituiti i prati e i giardini, integrando l'estensione dei più storici parchi signorili delle *vigne*.

69. Italo Calvino, *Palomar*, Mondadori, Milano, 2016, p.28.
70. Elisa Gribaudi Rossi, *Op. cit.*, 1983, p. 27-35.

71. Cfr. Pierre Grimal, *L'arte dei giardini: una breve storia*, Donzelli, Roma, 2000; John Dixon Hunt, *A world of gardens*, Reaktion Books, Londra, 2012.
72. Cfr. Gilles Clément, *Il giardino in movimento*, Quodlibet, Macerata, 2011.
73. Francesco Petrarca, *Lettera a Francesco di Santi Apostoli*, in Vittorio Rossi, Umberto Bosco (a cura di), *Le familiari*, Le Lettere, Firenze, 1997, libro XIII, lett. 8.

Esclusiva

Il confronto tra verde privato e verde pubblico ricreativo mostra la sporporzione che caratterizza la Collina rispetto alla piana



aree verdi private coltivate

verde pubblico ricreativo

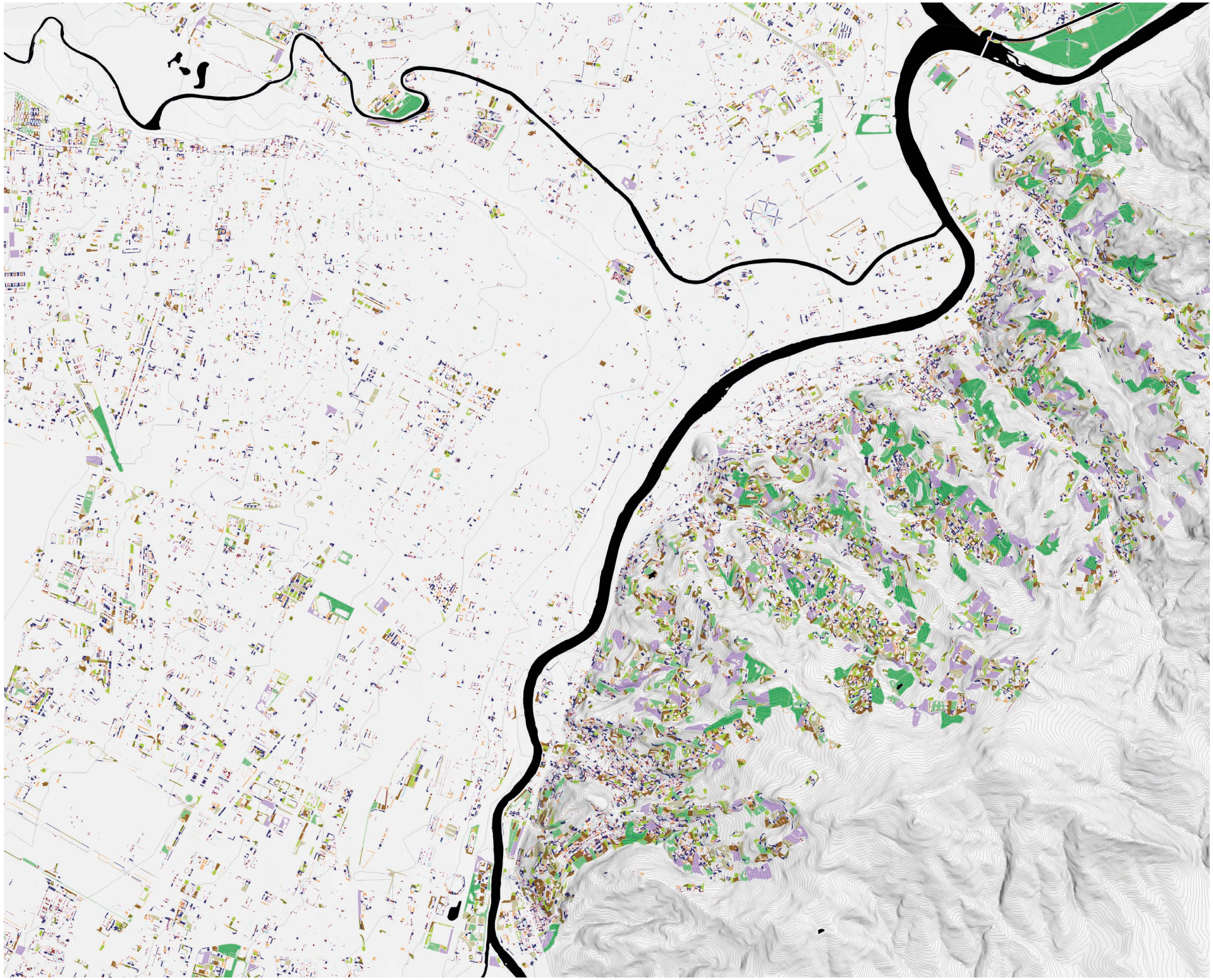
0 1 2km

Fonte dei dati: geoportale.piemonte.it

Idillio

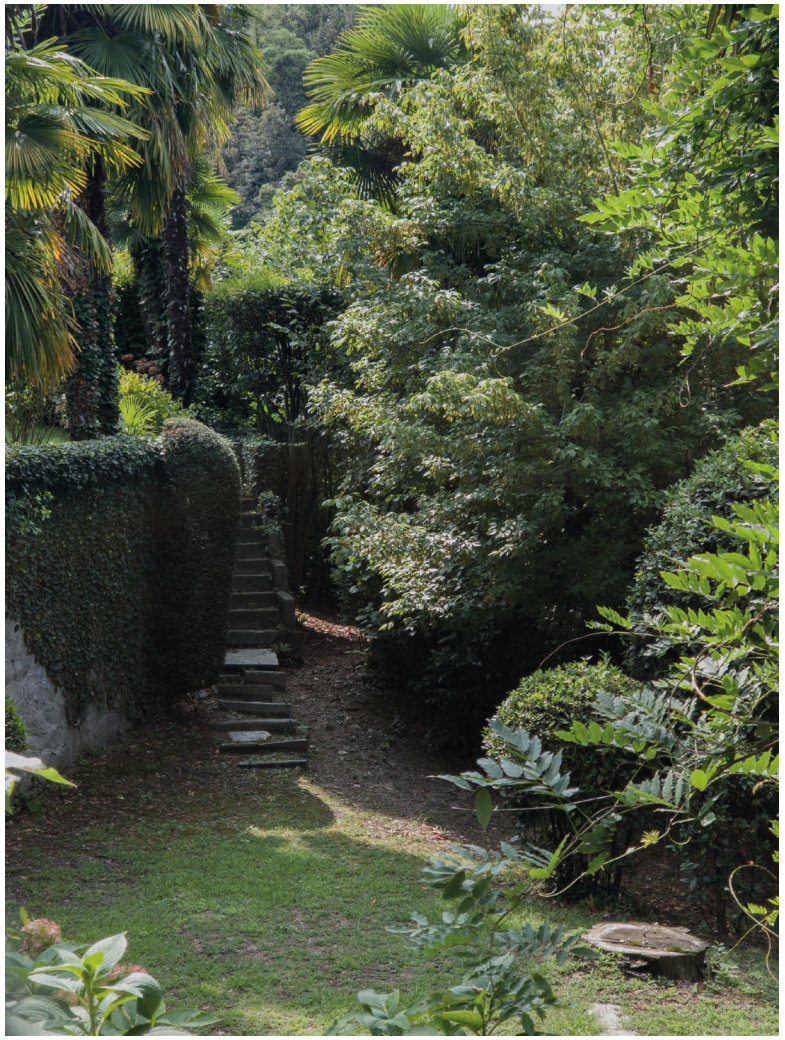
Le aree verdi private, mappate secondo le loro superfici, evidenziano l'estensione delle proprietà collinari

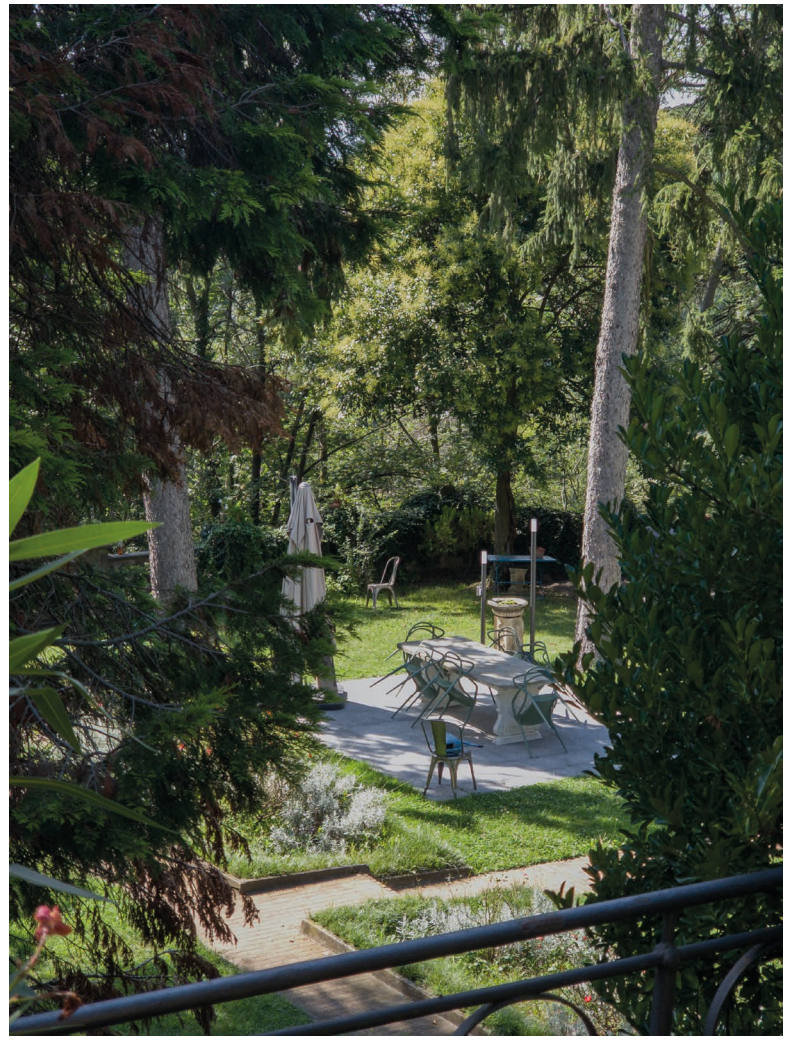
- < 25
- 25 - 50
- 50 - 100
- 100 - 150
- 150 - 200
- 200 - 250
- 250 - 500
- 500 - 750
- 750 - 1000
- 1000 - 1500
- 1500 - 2000
- 2000 - 3000
- 3000 - 5000
- 5000 - 10000
- > 10000 mq



0 1 2km

Fonte dei dati: geoportale.piemonte.it





1.6a Villa Abegg

Il primo dei "fenotipi" che verranno esposti quali campi di espressione per l'atmosfera dell'abitare sulla collina riguarda le vicende di una residenza che, attraverso una storia secolare, mette in mostra la permanenza e la radicalità di queste pratiche ed immagini abitative. Si tratta di Villa Abegg, ma questa toponomastica è solamente l'ultima di una lunga lista che testimonia il suo esteso avvicendarsi e che ha inizio con la denominazione sabauda di Vigna di Madama Reale. Per molta parte della sua lunga vita questa *vigna* è stata associata ad esponenti e parti significative della società torinese (con la dinastia dei Savoia in prima posizione), cosicché il suo valore testimoniale non si esaurisce nel racconto dell'abitare, ma diventa occasione di risonanza con la storia della città.

La storia documentata della vigna ha inizio agli albori del Seicento. Torino, sotto l'ormai duraturo dominio del duca Carlo Emanuele I, sta attraversando i primi stadi della sua trasformazione da centro medioevale secondario a capitale moderna di rango europeo. La corte ducale ribolle di un gran numero di nobili e personaggi che sono partecipi della moda dilagante della residenza collinare, e tra questi la stessa casata regnante non è esente dalla voga. Nel 1622 Maria Cristina di Francia, sedicenne consorte dell'erede Vittorio Amedeo I, acquista dal conte Ludovico Thesauro (primario di legge all'Università di Torino) una proprietà sita sulle pendici del colle di san Vito[74], su cui è già esistente una «casuccia». Questa tenuta è ben poco impressionante, ma è il luogo a colpire maggiormente la nobildonna: si tratta di una sorta di anfiteatro naturale scavato nella collina, protetto e rivolto a ovest e a sud con vedute sulla pianura.

74. Riccardo Adalgisio Marini, *La vigna di Madama Reale*, Fratelli Bocca Editore, Torino, 1921, p. 8.

In basso, la vigna nell'illustrazione di Borgonio per il Theatrum Sabaudiae

Nel 1630, con l'ascesa del marito a duca, Maria Cristina dà effettiva sostanza all'epiteto di Madama Reale, tradizionalmente dato alle principesse di Francia. Nonostante rimanga consorte ducale per pochi anni (Vittorio Amedeo I muore nel 1637), tale soprannome viene fissato nella posterità per l'energia e il protagonismo con cui condurrà il ruolo di tutrice e reggente del figlio Carlo Emanuele II. Infatti, nonostante egli salga formalmente al trono già nel 1638, fino al 1663, anno della sua morte, è la madre a gestire di fatto la corte e il ducato. Questa reggenza è profondamente identificata con la figura di Madama Reale in virtù della sua forte ed energica personalità, tanto da imprimere ai decenni passati sotto il suo comando un vero e proprio carattere.

La reggenza di Maria Cristina di Francia si connota per un'attenzione quasi smodata ai rituali e ai fasti della corte, che diventa il vero e proprio

motore del ducato. Nel 1648 iniziano i lavori del progetto che la Madama commissiona all'abate architetto Andrea Costaguta, suo confessore, per la villa da situarsi nella proprietà sul colle di san Vito. Il cantiere dura cinque anni e nel 1653 apre i battenti la neonata *vigna*: si tratta di un imponente ma sobrio edificio a pianta quasi quadrata, di tre piani fuori terra, affiancato da due piccole ali monopiano. Le immagini del progetto originale del Costaguta, cui si ispirerà l'incisione di Tommaso Borgonio del Theatrum Sabaudiae[75], mostrano in realtà un complesso molto più grandioso, ai limiti del fantastico: al corpo centrale, infatti, sono affiancati quattro padiglioni ad esso collegati da maniche multipiano. La fantasia di giardini, con geometrie, *parterres* ed episodi tipici della moda francese, segue parimenti la grandiosità immaginaria dell'illustrazione, anche se effettivamente la villa presenta, di fronte alla facciata posteriore, un giardino geometrico culminante in una prospettiva gradonata imperniata su un obelisco sopraelevato.

> [...] la vigna, luogo di delizie e di piaceri, da lei edificata fu, fra tutte le regali abitazioni, quella che più accolse per il decennio ch'ella ancora visse, la società piemontese del tempo [...] in un continuo alternarsi di feste e di ricevimenti, di accademie e di amori, di intrighi e di maldicenze, di balletti e di scherzi scenici in era maestro il Conte Filippo d'Agliè. [76]

Gli ultimi dieci anni della reggenza di Madama Reale sono così quelli che a buon diritto fondano l'immagine della dimora di piacere sulla collina. Benché non sia affatto la prima (la stessa Villa della Regina la precede di alcuni anni), la *vigna delle delizie* diventa il simbolo archetipico di un'atmosfera residenziale, e lo fa grazie all'edonismo sfrenato della corte che Maria Cristina vi insedia. Insieme a lei, l'altro protagonista di questa stagione è il

75. Joan Blaeu, *Theatrum statuum regiae celsitudinis Sabaudiae ducis Pedemontii principis Cypri regis. Pars prima exhibens Pedemontium et in eo Augusta Taurinorum & loca viciniora*, apud heredes Ioannis Blaeu, Amsterdam, 1682, vol. I, tav. 31.
76. Riccardo Adalgisio Marini, *Op. cit.*, p. 9.

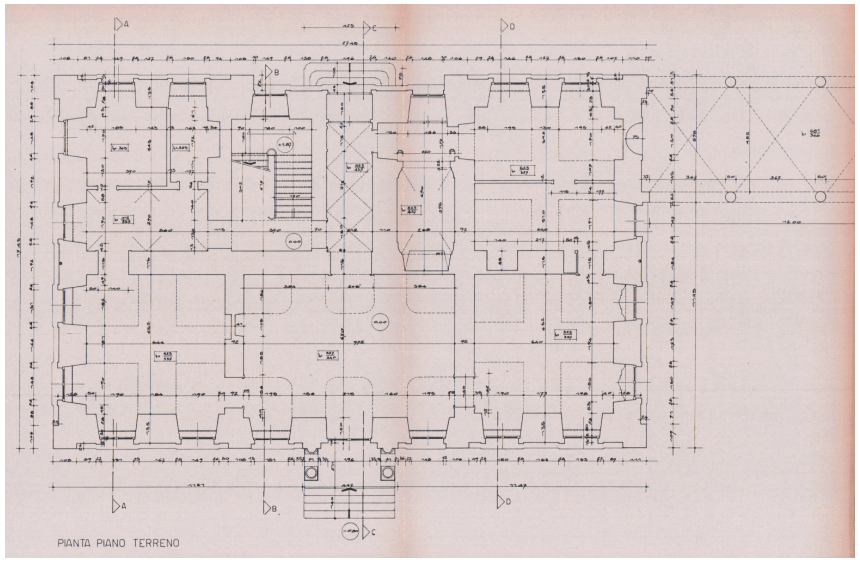
suo gran favorito e consigliere Filippo d'Agliè, il quale ricopre con proverbiale istrionismo il ruolo di organizzatore di feste ed occasioni cortigiane. A lui inoltre si deve un'importante monografia che racconta proprio la *vigna* e la corte di Madama, a lei dedicata dopo la sua scomparsa[77]. Tra queste pagine si legge come il parco della villa ospitasse, per il divertimento di ospiti e residenti, un gran numero di animali selvatici ed esotici: «cervi, camosci, cerbiatti, gazzelle e caprioli, cigni, due scimmie [...] e parecchi orsi. Di questi eran sempre apprezzati i balli, delizia infantile dei principi»[78]. Il *locus amoenus* che anni prima aveva attratto Maria Cristina non è un rifugio petrarchesco in cui isolarsi e dedicarsi all'*otium*, ma diventa il luogo, non estraneo anche a occasioni ufficiali, di un piacere conviviale, sfavillante ed elitario.

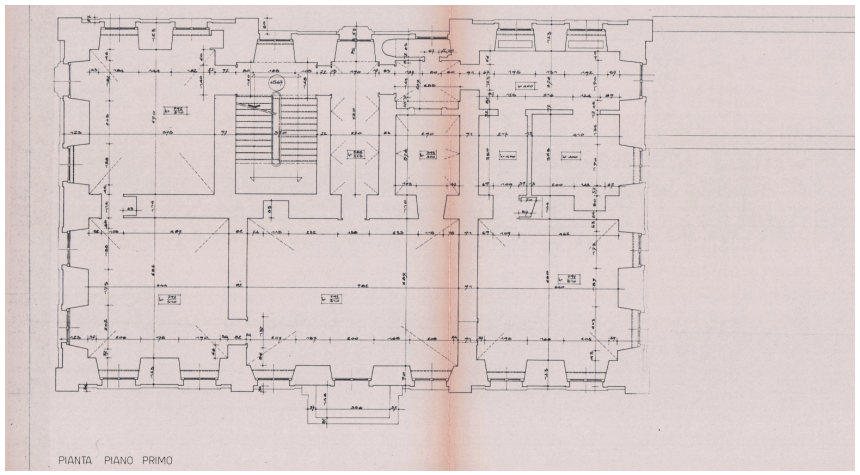
L'atmosfera edonistica non lascia la vigna con la scomparsa della Madama Reale, ma abbandona l'esuberanza un po' sfacciata di quegli anni per assumere una dimensione più raccolta, benché ancora molto elitaria. Per tutto il secondo Seicento, infatti, sia Carlo Emanuele II prima che Vittorio Amedeo II poi ne fanno il prediletto nido d'amore ospitandovi le proprie amanti: il primo vi accoglie Maria Giovanna di Trecesson e Gabriella Mesmes de Marolles, il secondo la contessa di Verrua e la contessa Canalis (futura consorte morganatica). In entrambi i casi la vigna è la dimora d'infanzia dei figli illegittimi concepiti dai regnanti, che qui vengono educati per i primi anni. Tra la proprietà dei due duchi si avvicenda un lustro in cui la vigna è temporaneamente concessa all'Ospedale di Carità del San Paolo, tra il 1679 e il 1684[79]. La nuova "destinazione d'uso" della villa segna il suo passaggio ad un'atmosfera più introspettiva e appartata (ne è segno il fatto che non ospiti più la corte ducale), in cui costituisce un ritiro nel quale gli uomini di casa Savoia si separano dagli impegni ufficiali - e dalle consorti - per indulgere in private trasgressioni romantiche, di cui i giardini e le sale della villa sono teatro.

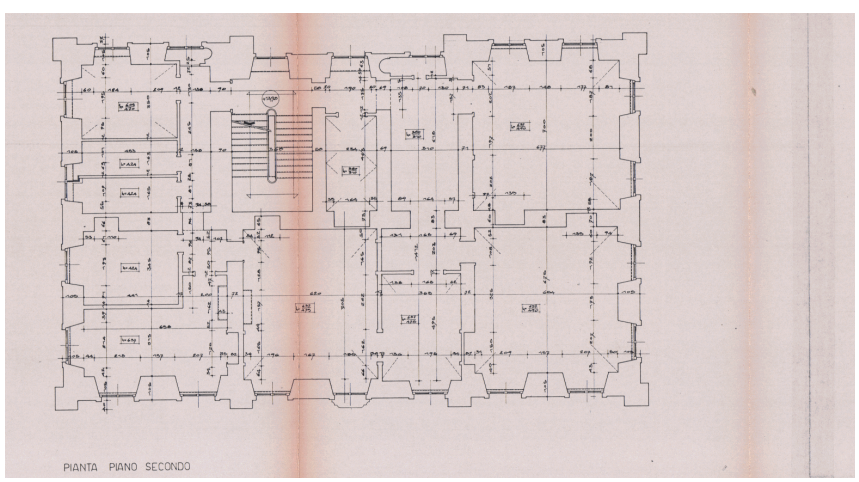
In occasione dell'assedio di Torino del 1706 la vigna è sede di un presidio militare ai comandi del marchese di Pianezza, e svolgerà il ruolo di centro di comando per gli scontri sulle pendici collinari, da cui tuttavia esce fondamentalmente illesa[80]. Incoronato re di Sicilia nel 1713, prima di partire Vittorio Amedeo II concede la tenuta nuovamente all'Ospedale di Carità. Per la seconda volta tuttavia si tratta di una proprietà passeggera, in quanto già nel 1724 la *vigna* viene venduta a tal Luigi Buscaglione, dietro cui si cela Gabriella de Marolles, l'ormai anziana ex-amante del vecchio duca Carlo Emanuele II[81]: questa prima compravendita, che la vede definitivamente lasciare la proprietà della casata sabauda, è dovuta alla volontà della nobildonna di assicurare una dimora al nipote Carlo Vittorio Amedeo, futuro cardinale delle Lanze. Nel 1729 la *vigna* passa ai Missionari di san Vincenzo, tramite cui essa diventa la dimora prediletta del nipote cardinale. Fino alla fine del secolo così la villa e il suo parco accolgono il cardinale delle Lanze[82], che qui conduce una vita fatta ugualmente di studio e contemplazione, e di relazioni con la casa regnante: infatti sono suoi ospiti e consigliati sia re Carlo Emanuele III che Vittorio Amedeo III. È durante questa lunga stagione che il parco della villa subisce un generale rimaneggiamento all'inglese con piantumazioni scelte e radure, sfruttando il laghetto appenda a sud della villa come elemento compositivo pittoresco e romantico. Questo è possibile anche grazie al ridimensionamento della proprietà, che vede rimpicciolire l'estensione dei terreni. L'immagine edonistica che ne emerge è quella di un *locus amoenus* letterariamente accurato, che accoglie un piacere contemplativo e compassato, condiviso con pochi.

77. Cfr. Filippo San Martino d'Agliè, *Le Delitie, Relatione della Vigna di Madama Reale Christiana di Francia*, Giovanni Giacomo Rustis, Torino, 1667.
78. Riccardo Adalgisio Marini, *Op. cit.*, p. 20.
79. *Ivi*, p. 14-17.

80. *Ivi*, p. 20-26.
81. *Ivi*, p. 28.
82. *Ivi*, p. 31-33.







La Vigna dei Signori Missionari di Torino, situata nella Valle di San Vito, dirimpetto al Real Valentino, sta lungi un miglio da Torino: il palazzo, con muraglie grosse al pian terreno oncie 36, è il meglio architettato di tutta la montagna di Torino; i ben ornati muraglioni da una parte lunghi 50 e più trabucchi, sostengono un terrapieno sovra cui evvi un particolar stradone e pergolato; il sito di detta vigna è piano i buona parte e comoda è la strada che vi dà l'accesso. [83]

Nel 1798 il Piemonte è annesso alla Repubblica francese e Torino viene occupata dalle forze rivoluzionarie. Il nuovo ordine prevede una tassazione o l'esproprio dei beni di nobiltà ed ordini religiosi, cosicché i Missionari si vedono costretti a cedere la proprietà allo Stato Repubblicano (non prima di aver svuotato la villa di tutti i beni mobili e oggetti d'arte). Per i successivi quindici anni la *vigna* viene così scelta prima come sede dell'ospizio delle anziane Suore di Carità, e poi come Ospedale Militare per i feriti convalescenti piemontesi di ritorno dalle guerre napoleoniche. Tra le due destinazioni d'uso si inserisce il biennio 1808-09, durante il quale la villa diventa residenza temporanea di Paolina Bonaparte e del consorte Camillo Borghese, in fuga dalla vita «piatta e monotona» di Torino[84]. È in questa occasione che vengono demolite le minori ali laterali del civile, lasciando integro unicamente il nucleo centrale della villa: la motivazione consiste nella volontà di Paolina di alloggiare nel parco il gran numero di suoi cavalli personali, grande passione. In questo modo si consolida la morfologia con cui la *vigna* si presenta tutt'oggi, con un edificio quadrangolare giustapposto ad un giardino geometrico, isolato in un parco all'inglese con laghetto e radure.

Nel 1814 il governo sabaudo restaurato, in ristrettezze economiche, mette all'incanto molte delle proprietà che durante l'occupazione francese erano state espropriate, e tra queste rientra anche la

83. Amedeo Grossi, *Guida alle cascine e vigne del territorio di Torino e suoi contorni, Pietro Barbiè*, Carmagnola, 1791, vol. II, p. 107.
84. Riccardo Adalgisio Marini, *Op. cit.*, p. 37.

Vigna di Madama Reale (o dei Missionari). Inizia così una nuova stagione nella storia della tenuta, che per più di un secolo sarà dimora di alcune famiglie della classe altoborghese torinese, accompagnando la crescita di questo ceto sociale di pari passo con lo sviluppo industriale della città. I primi proprietari borghesi sono i Morelli Rosso, che tuttavia la tengono per pochi anni dato che nel 1828 essa viene ceduta ai Prever, in particolare all'avvocato G.G., deputato politico. Per matrimonio tra famiglie la *vigna* passa in seguito ai banchieri Nigra, che ne detengono la proprietà per mezzo secolo. Durante questo periodo Giovanni Nigra si presenta come importante finanziatore dei progetti risorgimentali, e la villa ospita di frequente i massimi esponenti del periodo, da Carlo Alberto a Massimo d'Azeglio a Camillo Benso[85]. La *vigna* torna così a coniugare le istanze di una residenza elitaria ed appartata con le prerogative di un impegno politico defilato, ma non per questo meno attivo.

A fine Ottocento ai Nigra succedono, nella figura del commendatore Vittorio, i Diatto: si tratta di una munifica famiglia di imprenditori industriali del settore metallurgico, che incarna quasi paradigmaticamente la sempre più influente nuova "nobiltà secolare" di Torino, costituita dai ceti altoborghesi che guidano e cavalcano la crescita industriale della città. Nel 1932 la *vigna* abbandona la proprietà locale e viene acquistata da Werner Abegg, capitano d'industria svizzero nel settore tessile. Egli è un appassionato collezionista d'arte, e insieme alla compagna Margaret rende la *vigna* un luogo di studio, mecenatismo e relazioni internazionali, dando nuovamente forma a quell'immagine residenziale di una dimora dedita all'*otium* e alla contemplazione, sede di un edonismo appartato. Nel 1983 la tenuta viene donata alla Compagnia di San Paolo[86], che a sua volta la cede al Comune di Torino in cambio di un diritto d'uso esclusivo per 99 anni: si tratta, ad oggi dell ultimo passaggio di proprietà della tenuta. Dopo i lavori di restauro al civile e al parco, la Compagnia vi stabilisce la sede del suo archivio storico, mettendo così termine alla secolare tradizione residenziale della *vigna delle delizie*.

85. *Ivi*, p. 39.
86. Cfr. Gianni Zandano, *La Vigna di Madama Reale e l'Archivio Storico San Paolo, Compagnia di San Paolo*, Torino, 1995.

La villa fotografata negli anni Sessanta da Augusto Pedrini

1.6b Villa Bona

Questa è una "storia perduta" nella lunga narrazione dell'abitare sulla collina, che alligna oramai nell'aoristica realtà dei documenti che la raccontano. Nella sua forma residenziale la casa non esiste più, trasformata e ampliata per accogliere una nuova vocazione funzionale (una comunità educativa). Nondimeno la sua vicenda e la sua natura sono rappresentative di quella atmosfera abitativa ricorrente sulle pendici collinari, oltre a testimoniare una particolare stagione della storia della città, della cultura e della società di Torino. Ciò è reso possibile anche dal fatto che la sua storia sia legata alla dinastia borghese che, al pari dei Savoia prima, nel Novecento ha segnato la città: la famiglia Agnelli. Insomma, la sua qualità e la sua forza immaginative prescindono, con un certo grado di libertà, dalla sua concreta permanenza spaziale.

A Torino gli anni del dopoguerra sono quelli in cui l'immagine della città fabbrica si radica definitivamente in profondità, dando inizio alla stagione del gigantismo industriale che partorisce la *ville industrielle*[87]. Lo scheletro portante di questa grande macchina territoriale, quale è la nascente metropoli, è ovviamente costituito dalla filiera FIAT, pressoché onnipresente su tutta la realtà urbana: se il Lingotto e il primo stabilimento di Mirafiori antecedono il conflitto mondiale, è con l'ampliamento di Mirafiori sud tra fine anni Cinquanta ed inizio Sessanta che detona la scala metropolitana dell'industria. L'ascendente della fabbrica è tale per cui la direzione FIAT assume un potere *de facto* paragonabile a quello delle giunte comunali, costituendo una classe dirigenziale estremamente influente sulla città[88]. Sono gli anni un cui la guida dell'azienda è affidata a Vittorio Valletta, che in qualità di amministratore delegato per vent'anni dopo la II Guerra Mondiale consente al primo azionista, la famiglia Agnelli, di godere dei successi industriali senza l'impegno gravoso di una gestione "in prima linea". La famiglia, infatti, dopo la scomparsa del fondatore Giovanni Agnelli nel '45, ha come sua sola figura centrale il venticinquenne Gianni Agnelli (i cui genitori e zia erano scomparsi prima della guerra), il maggiore dei sette fratelli nipoti del Senatore. L'autonoma gestione manageriale di Valletta diventa così per la famiglia l'occasione di coltivare a tempo pieno uno stile di vita fatto di strette relazioni con il *jet set* nazionale ed internazionale.

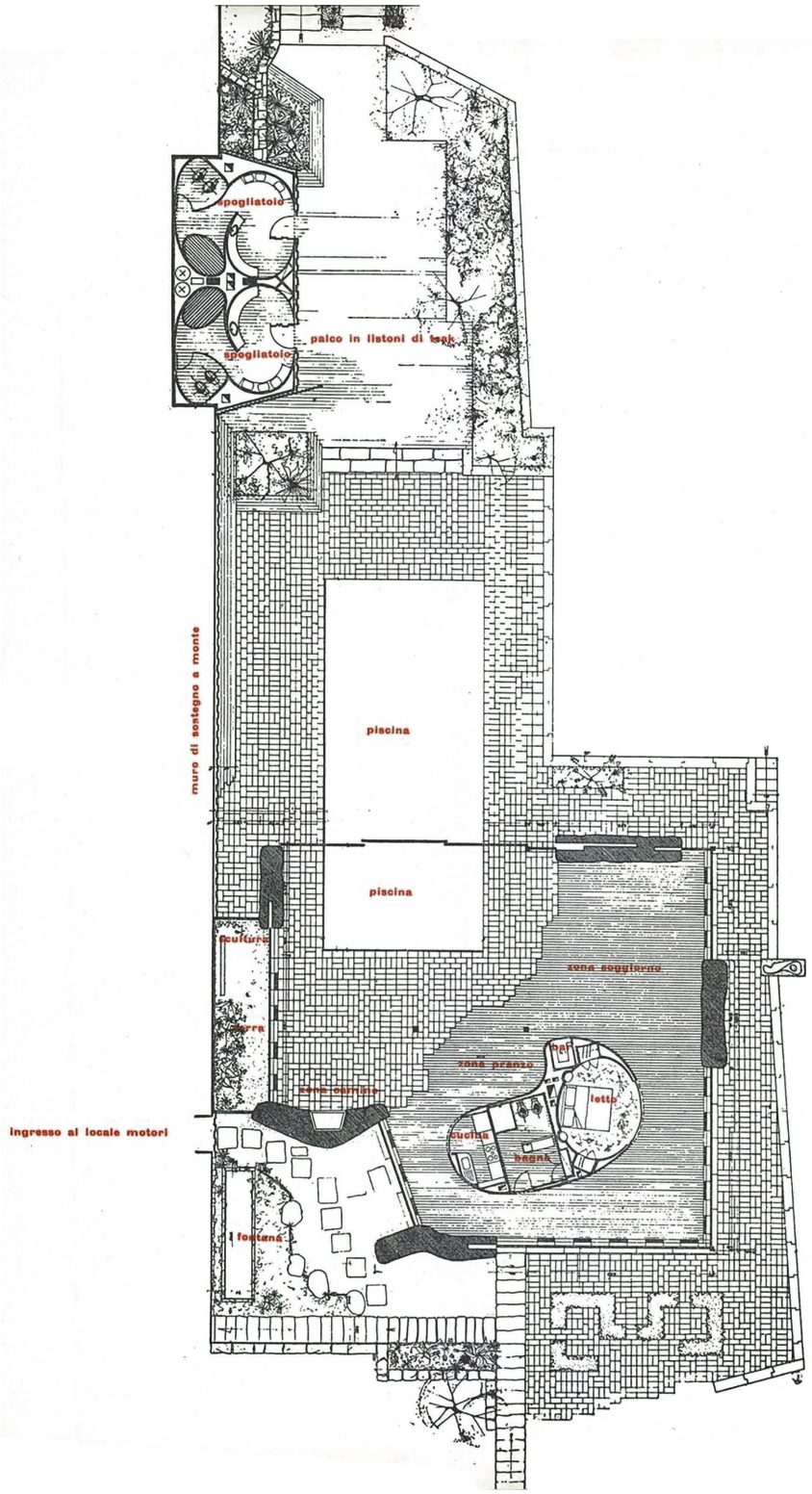
In particolare, proprio Gianni Agnelli si rende protagonista di una prolungata *jeunesse dorée* in cui per anni conduce una brillante vita mondana cosmopolita, spesa nei luoghi di ritrovo dell'alta società internazionale. I suoi soggiorni infatti si alternano tra la riviera francese e New York, solo saltuariamente sostando in Italia, a Torino. È nel corso di questi anni che entra in contatto con ampi strati delle *élites* occidentali, stringendo rapporti d'amicizia con personaggi del calibro, tra gli altri, di John F. Kennedy e David Rockefeller. Nel 1953 sposa Marella Caracciolo di Castagneto, esponente dell'antica aristocrazia napoletana, con cui ha nei due anni successivi due figli, Edoardo e Margherita. La coppia vive appieno delle possibilità offerte dallo stile di vita edonistico di cui dispongono, ed insieme coltivano la comune passione che li rende intenditori e collezionisti d'arte, in particolare contemporanea (dalla loro attività nascerà poi la collezione della Pinacoteca Agnelli). Gli anni dell'infanzia dei due figli spingono i due coniugi, ed in particolare Marella, a gravitare sempre di più in Italia e su Torino, alternando la residenza cittadina a quella storica di famiglia a Villar Perosa, nella val Chisone pinerolese.

87. Cfr. Pierre Gabert, *Turin ville industrielle*, Presses Universitaires de France, Parigi, 1964.
88. Anthony Cardoza, Geoffrey Symcox, *Op. cit.*, p. 245-259.

Proprio questa maggiore sedentarietà, legata all'incrementato coinvolgimento di Gianni nell'azienda e combinata con la crescente collezione di opere d'arte, rappresenta la circostanza da cui scaturisce il progetto di Villa Bona. La coppia, soprattutto dietro la conduzione di Marella, guarda alla Collina torinese - dove gli Agnelli già possiedono la tenuta storica di Villa Frescot - come il luogo di una nuova residenza dedicata all'ozio e all'arte, e nel 1960 si rivolge così ad Amedeo Albertini. Gianni aveva stretto con l'architetto un rapporto di amicizia personale dopo averlo conosciuto nel dopoguerra tramite Vittorio Bonadè Bottino, il *dominus* delle commissioni architettoniche aziendali FIAT (come i due stabilimenti di Mirafiori). Albertini era stato suo collaboratore in qualità di membro della Divisione costruzioni e impianti della FIAT, incarico che aveva lasciato stabilendo un proprio studio professionale alla metà degli anni Cinquanta. Quando i coniugi Agnelli gli commissionano la dimora collinare, l'architetto sta ultimando il Museo dell'Automobile, inaugurando così la sua stagione di maggior

By 1961, Gianni and I had accumulated quite a number of contemporary works of art, but we just didn't know where to put them! This is why we decided to create houses designed specifically around our collection. The first such space was Villa Bona, on a hill overlooking Turin. The minimalist style of its interiors provided the perfect alternative to the more formal environment in Corso Matteotti, in Turin. This was the Agnelli family home, and so when I went to live there after my marriage, I was determined to tread lightly, as I knew the house was filled with memories and presences from Gianni's childhood. I didn't want to disturb that. Villa Bona, on the other hand, had been built ex novo. It was frontier land, in every sense. I guess it provided that free-spirited lightness that we craved at the time. [89]

Villa Bona affacciata sul paesaggio, 1961



successo.

Questa «frontiera», come la definisce la stessa Marella, si connota subito per la sua leggerezza e la vocazione edonistica; il termine stesso sembra evocare implicitamente un'ideale di evasione e alterità. Gli spazi che Albertini progetta, infatti, non assumono in nessuna occasione il compito di accogliere stabilmente una famiglia (come evidente, i posti letto sono solamente due), ma si configurano piuttosto come un *nido*, uno scrigno in cui custodire e godere delle opere d'arte, lontano dagli affanni della città. Il luogo prescelto è situato sulla cresta della collina che divide la Val Salice dalla valle di San Vito, poco a monte dell'omonimo parco, ed è

> Qui si tratta non di una villa, ma di un soggiorno per una persona sola, in un parco sulla collina. Il parco esisteva, intorno ad una villa demolita, ed esisteva una piscina: si è desiderato poterne godere, nella bellezza e nella pace del luogo, e sostarvi in pieno isolamento, piantandovi un padiglione. L'abitazione è in città. Qui il proprietario è solo, e può far tutto da sè. Ma, contro il gusto del rustico, qui si è posto ogni studio nel servire al massimo, non nel ridurre al minimo, le sue esigenze. [90]

rivolto direttamente a ovest, verso la piana.

Le parole con cui l'architetto racconta l'approccio al progetto sono quasi una definizione programmatica di cosa sia l'edonismo applicato allo spazio e all'architettura. Il sito, ovviamente scelto accuratamente, offre «bellezza e pace», di cui l'obiettivo è pertanto godere; le esigenze non sono un elemento con cui fare progettualmente i conti, bensì la vera e propria occasione da cui prendere le mosse, «servendole al massimo» (è difficile pensare a parole più chiare che definiscano una prerogativa edonistica). Come Petrarca a *Vaucluse*, anche a Villa Bona - che è altra cosa rispetto alla «abitazione in città» - il soggetto abitante è un

89. Marella Agnelli, *Becoming an Agnelli*, «Vanity fair», settembre 2014, p. 302.
90. Amedeo Albertini, *Soggiorno in un parco sulla collina torinese*, «Domus», 383 (ottobre 1961), p. 11.

[l'architettura] consiste, si può dire, in una vasta terrazza, distesa sul prato, occupata in parte dalla piscina e in parte coperta da un tetto trasparente in legno e cristallo, appoggiato su quinte di muro. Questo spazio coperto è il soggiorno: uno spazio unico, aperto su tutti i lati (vetrate scorrevoli scompaiono nelle quinte di muro) e penetrato dalla piscina stessa; dentro il soggiorno, un volume isolato e chiuso, un grande "mobile" rivestito in legno, contiene la camera da letto e i suoi servizi (bar, bagno, e una piccola cucina da yacht, per il piacere di un pasto improvvisato). [91]

individuo, che vi risiede «in pieno isolamento».

Ecco dunque che non solo la casa è situata in un *locus amoenus* bello e pacifico, ma si configura in prima istanza come una «terrazza», vale a dire un dispositivo estetico per godere del paesaggio (*Suave, mari magno*…). Più che come oggetto "calato" sul sito di progetto, la villa è intesa come un'emergenza dal basso, quasi fosse partorita dall'occasione della conformazione orografica. Infatti ciò che accade sulla superficie di questa terrazza è trattato in maniera piuttosto isotropa, in quanto lo spazio si articola senza soluzione di continuità tra esterno ed interno, fino a rendere quasi ininfluente ogni tentativo di tracciarvi una separazione. Questa sorta di indifferenza continua, che in qualche modo sottolinea come una volta presa forma la terrazza, *anything goes*, è marcata da uno dei due principali gesti progettuali della casa, la piscina: colma a filo pavimento di acqua salata riscaldata, essa è di fatto il centro di gravità di tutta la dimora. Il secondo gesto è rappresentato dal sinuoso volume indipendente che accoglie i minimali servizi, il quale si configura come una sorta di alcova introspettiva che custodisce la piccola intimità

91. *Ibidem.*

Sotto, la piscina e la villa con le vetrate interamente aperte, 1961

Pagina a fronte, la piscina e la terrazza viste dall'interno, 1961

dell'unico letto vero e proprio. Dato che le esigenze sono «servite al massimo», la qualità atmosferica è garantita da un complesso sistema di impianti - dal condizionamento dell'aria al riscaldamento della piscina alle vetrate/schermature motorizzate - che trovano posto in un profondo locale interrato, completamente separato dalla struttura della villa

I tetto, in lieve pendenza, è trasparente, si è detto: è in lastre di cristalli «securit» su struttura di legno, schermati da un telone esterno verde, a comando elettrico, e da un velario interno bianco, comandato a mano. L'alternarsi degli schermi gradua piacevolmente la luce; di notte dall'interno si può vedere il cielo, come si vede il parco e il paesaggio lontano, attraverso le pareti vetrate. [92]

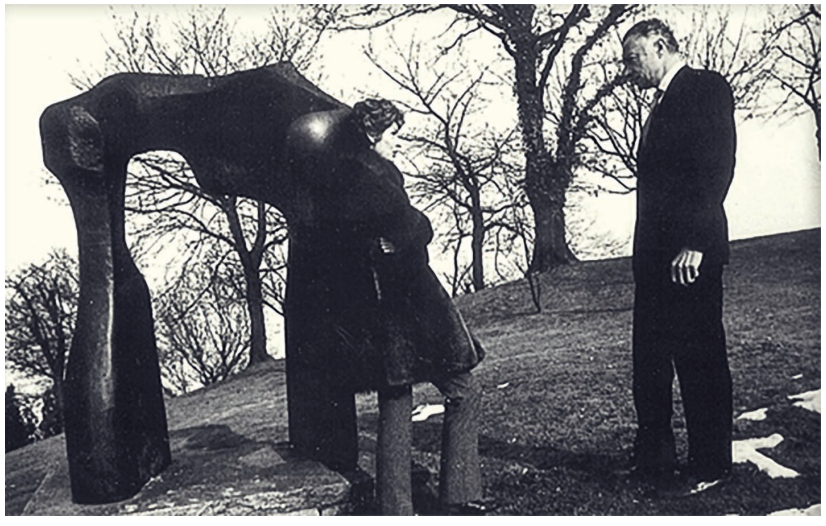
per garantire il massimo silenzio possibile.

Come detto, la villa presenta fin dalle prime mosse una natura votata all'ozio e all'arte, nascendo in idea proprio come "scrigno" per la crescente collezione di opere dei due coniugi Agnelli: in particolare questa vocazione emerge fortissima nell'arredamento, che anzi si configura più come un vero e proprio allestimento, con opere di Picasso, Moore, Pomodoro che si accompagnano al tavolo di Saarinen e al salotto Barcelona di Mies. Questa "bellezza immediata" entra in risonanza con il paesaggio circostante, dato che le vetrate onnipresenti, anche sul tetto, consentono in ogni circostanza di avere percezione simultanea degli oggetti d'arte e delle vedute sulla città. Tra l'interno scintillante e il paesaggio spalancato si apre un *terzo spazio* che media le qualità dei due estremi: il parco diventa infatti una grande passione della coppia, in special modo di Marella[93], che vi attende con piantumazioni selezionate e lo allestisce con sculture ed altre opere. La dimora e il giardino compongono così una sorta di unità che rappresenta appieno la forza dell'immaginario edonistico,

92. *Ibidem.*
93. Cfr. Marella Agnelli, *Ho coltivato il mio giardino*, Adelphi, Milano, 2014.

Il salone e la piscina tra interno ed esterno, 1961

Marella e Gianni Agnelli nel parco della villa vicino ad una scultura di Henry Moore



elitario e ozioso, dell'abitare sulla collina.

L'architettura quasi sfacciatamente modernista, che sembra raccogliere a piene mani dal catalogo progettuale delle *Case Study Houses*[94], rende fondamentalmente la villa un *unicum* nel panorama architettonico collinare. Essa viene completata nel 1961 e rimane per anni uno dei nidi della famiglia Agnelli, soprattutto per accogliere i coniugi Gianni e Marella durante le pause e le fughe dalla città. In seguito diventa la dimora stabile di Edoardo, il primogenito, che vi risiede fino all'autoinflitta prematura scomparsa, nel 2000. Seguono alcuni anni di abbandono, fino a quando Margherita Agnelli non decide di onorare la memoria del defunto fratello donando la struttura e la proprietà circostante ad un'associazione di servizi sociali. In una operazione di "*damnatio memoriae*" per la triste vicenda familiare, Villa Bona viene così trasformata nel 2009 in Villa Sole, una comunità rieducativa per giovani in difficoltà, cancellando per necessità la sua testimonianza architettonica: la Collina si vede così privata di un inestimabile ed unico patrimonio architettonico modernista da poter valorizzare.

94. Cfr. Elizabeth Smith, Peter Gössel (a cura di), *Case Study Houses*, Taschen, Colonia, 2016.

Villa Sole

CONTROCAMPO

Torino ha case da contenere un mondo di gente.
Non chiedete ai portinai chi ci stia: non lo
san forse neanche i padroni.

Carlo Dossi, *Note azzurre*, 1964

Il racconto dell'immaginario residenziale della Collina restituisce un abitare che è straordinario, nell'accezione più letterale del termine. Si tratta di un'occasione, beninteso di lunga data, stratificata e *territoriale*; ma pur sempre di un'occasione. Infatti oltre il Po, nella pianura, si estende una città la cui storia residenziale ha una natura sostanzialmente lontana da quelle collinari. In prima istanza il disequilibrio quantitativo, così schiacciantemente rivolto alla piana, rende questo abitare nella città ordinario - normale nella misura in cui esso configura con la ua massa critica una *norma* implicita - giustificando così la natura eccezionale di quanto si riscontra sulle pendici della collina. *In secundis*, questa stessa dicotomia ordinario/straordinario è concretizzata dalla morfologia abitativa che la storia urbana di Torino, soprattutto negli ultimi due secoli, ha consegnato al presente. Così al rifugio edonistico ed elitario dell'idillio collinare, in cui si risiede in quanto individui o tutt'al più *tra pochi*, si contrappone la dimensione collettiva, che pur non implica direttamente una condizione di comunità, dei quartieri residenziali. Qui *abitare* non significa una scelta cercata o addirittura costruita, ma è innanzitutto una funzione da espletare, una necessità da soddisfare condividendo lo stesso spazio costruito *tra molti*. Naturalmente questa vocazione funzionale non è estranea ad una propria *douceur de vivre*, soprattutto nella misura in cui le sue configurazioni diventano il supporto per quello stesso tessuto delle relazioni sociali che è sostanzialmente omesso nelle dinamiche collinari. Pertanto la residenza non si configura più come una evasione privata e controllata, che esclude e fagocita lo spazio collettivo, ma come un susseguirsi di soglie in cui negoziare continuamente l'estensione dello spazio privato e di interfacce in cui costruire una collettività.

Guardando la collina in corso Maroncelli, anni Cinquanta

Corso Giambone e case FIAT, 1962

BIBLIOGRAFIA RAGIONATA

Il racconto muove da un retroterra molto ricco nella letteratura specialistica, soprattutto per quanto riguarda il tema della ricerca sull'abitare e gli aspetti estetici che connotano luoghi e paesaggio. A questo proposito, in Marco Triscuoglio, *L'architetto nel paesaggio: archeologia di un'idea*, Olschki, Firenze, 2018 sono articolati molti passaggi utili alla definizione del rapporto paesaggistico tra le residenze collinari e la citta. Parallelamente, Peter Zumthor, *Atmosfere. Ambienti architettonici, le cose che ci circondano*, Electa, Milano, 2007 e il recentissimo Elisabetta Canepa, *Architecture is atmosphere*, Mimesis International, Milano, 2022 si rivelano risorse preziose per la messa a fuoco degli aspetti fenomenologici nelle relazioni spaziali. Più pertinentemente alla sfera residenziale, Iñaki Abalos, *Il buon abitare: pensare le case della modernità*, Marinotti, Milano, 2009 contiene uno straordinario e filosoficamente rigoroso approccio alle qualità "metafisiche" dell'abitare, applicato alla stagione modernista ma sicuramente utile come faro in qualsiasi indagine abitativa. Per quanto concerne la messa alla prova del racconto tramite una sequenza agile di "casi studio", tra i molti si citerà Gaia Caramellino, Filippo De Pieri, Cristina Renzoni, *Esplorazioni nella città dei ceti medi. Torio 1945-1980*, LetteraVentidue, Siracusa, 2015, per la pertinenza al caso torinese e per il valore argomentativo riconosciuto alle immagini.

L'indagine storica, urbanistica o territoriale della collina di Torino è un argomento al quale la letteratura di settore ha scarsamente dedicato risorse monografiche, spesso relegandola a campo d'indagine ancillare. La maggior parte delle pubblicazioni specialistiche si concentrano infatti sul fornire un resoconto relativamente poco olistico degli episodi architettonici che punteggiano le pendici collinari. Tenendo conto di queste caratteristiche trasversali, le migliori risorse dedicate all'argomento sono ormai piuttosto datate: Remo Grigliè, Massimo Quaglino, *Invito alla collina torinese*, Viglongo, Torino, 1968; Italo Insolera *et al.*, *Saggi su la collina di Torino*, Marsilio, Padova, 1972; gli importanti contributi di Elisa Gribaudi Rossi (che alla collina ha dedicato molta parte della sua ricerca): Elisa Gribaudi Rossi, Aldo Bubbio, *Ville e vigne della collina torinese: personaggi e storia dal XVI al XIX secolo*, Piero Gribaudi Editore, Torino 1981 e Elisa Gribaudi Rossi, *La collina di Torino: da San Mauro a Moncalieri: ville, vigne, persone e fatti*, Cassa di Risparmio, Torino 1983. È più recente, anche se di respiro più ampio Enza Cavallero, *Oltre le antiche mura: il Moschino, Borgo Po, la Collina Torinese, Cavoretto e San Salvario*, Daniela Piazza Editore, Torino, 2003. Offrono un'interessante prospettiva non accademica le prime sessanta pagine di Walter Giuliano, M. Parenti, Patrizia Vaschetto, *La collina di Torino: materiali per un confronto*, Pro Natura, Torino, 1981, le quali sono testimonianza di una certa attitudine "dal basso" rivolta alla collina. Ovviamente conservano uno straordinario valore anche risorse bibliografiche storiche come i due volumi del Joan Blaeu, *Theatrum statuum regiae celsitudinis Sabaudiae ducis Pedemontii principis Cypri regis. […]*, apud heredes Ioannis Blaeu, Amsterdam, 1682, e soprattutto Giovanni Lorenzo Amedeo Grossi, *Guida alle cascine e vigne del territorio di Torino e suoi contorni*, Pietro Barbiè, Carmagnola, 1791.

Per quanto concerne i "fenotipi" scelti per sostanziare il racconto dell'abitare sulla collina la letteratura offre alterne fortune. Nel caso di Villa Abegg, o Vigna di Madama Reale, le risorse bibliografiche sono abbondanti, a partire dal valore storico di Filippo San Martino d'Agliè, *Le Delitie, Relatione della Vigna di Madama Reale Christiana di Francia*, Giovanni Giacomo Rustis, Torino, 1667, su cui è basato Joan Blaeu (1682), vol. I, p. 35-36. La monografia più importante ed esaustiva dedicata alla vigna è datata ad inizio Novecento, su commissione dell'allora proprietario Vittorio Diatto, con Riccardo Adalgisio Marini, *La vigna di Madama Reale*, Fratelli Bocca Editore, Torino, 1921. Da essa sono tratte le informazioni che ricorrono, integrate o eventualmente corrette, in Augusto Pedrini, *Ville dei secoli XVII e XVIII in Piemonte*, Rotocalco Dagnino, Torino, 1965, p. 146-152; in Elisa Gribaudi Rossi (1981), p. 501-505; in Gianni Zandano, *La Vigna di Madama Reale e l'Archivio Storico San Paolo*, Compagnia di San Paolo, Torino, 1995, p. 9-15. A partire da questa base documentale, è notevole inoltre la corposa monografia dedicata alla villa ad opera di Andreina Griseri, *Il diamante. La Villa di Madama Reale Cristina di Francia*, Istituto Bancario San Paolo, Torino, 1988. Nel caso di Villa Bona, invece, l'orizzonte bibliografico è molto più contenuto e si limita a (per non dire che si esaurisce ne) l'articolo dello stesso architetto Amedeo Albertini, *Soggiorno in un parco sulla collina torinese*, «Domus» 383, ottobre 1961, p. 11-18. Di riflesso, la storia della dimora agnelliana compare in Marella Agnelli, *Becoming an Agnelli*, «Vanity Fair», settembre 2014, p. 296-305.

CREDITI D'IMMAGINE

p. 60 — Gustave Caillebotte, *Les Orangers*, 1878, olio su tela, Museum of fine Arts, Houston © Wikimediacommons

p. 63 — John William Waterhouse, *Sweet Summer*, 1912, olio su tela, collezione privata © wikiart.org

p. 63 — David Hockney, *Peter Getting Out of Nick's Pool*, 1966, acrilico su tela, Walker Art Gallery, Liverpoool © The David Hockney Foundation

p. 74-75 — Luigi Comencini, *La donna della domenica*, 1975, disponibile presso youtube.com © Films&Clips

p. 80-81 — Veduta del Monte dei Cappuccini, da Joan Blaeu, *Theatrum statuum regiae celsitudinis Sabaudiae ducis Pedemontii principis Cypri regis. Pars prima exhibens Pedemontium et in eo Augusta Taurinorum & loca viciniora*, apud heredes Ioannis Blaeu, Amsterdam, 1682, tav. 30 © Archivio Storico della Città di Torino

p. 83 — Felice Cerruti Bauduc, *Il caffè*, 1865, GAM di Torino © Fondazione Torino Musei

p. 85 — Giovanni Lorenzo Amedeo Grossi, *Carta Corografica dimostrativa del territorio della città di Torino [...]*, 1791, ASCT, *Collezione Simeom*, D1800 © Bibliothèque nationale de France

p. 86-87 — Immagini dall'Archivio Fotografico del Fondo Mario Gabinio, GAM di Torino © Fondazione Torino Musei

p. 91 — *Colonia IX maggio a Bardonecchia, villa Caudano e villa G.L. sulla collina torinese*, «L'architettura italiana», luglio 1937, p. 189-203 © Biblioteca Nazionale Centrale di Roma

p. 92-93 — Carlo Mollino, *Casa in collina*, «Domus», 182 (febbraio 1943), p. 50-54 © Domus archive

p. 94 — Fotografia da Walter Giuliano, M. Parenti, Patrizia Marchetti, *La collina di Torino: materiali per un confronto*, Pro Natura, Torino, 1981, p. 32 © Pro Natura Torino

p. 101 — Federico Fellini, *Giulietta degli spiriti*, 1965 © Rizzoli Film

p. 101 — Luca Guadagnino, *Call me by your name*, 2017 © Warner Bros Pictures

p. 104 — Petrarca, schizzo di Vaucluse © Wikimediacommons

p. 111 — Caspar David Friedrich, *Monaco in riva al mare*, 1808-1810, olio su tela, Alte Nationalgalerie, Berlino© Wikimediacommons

p. 111 — Colonia elioterapica 3 gennaio (Villa Gualino), cartolina di epoca fascista © landscapefor.eu

Fotografie © Francesco Costantin — p. 121

Fotografie © Francesco Costantin — p. 122

Tommaso Borgonio, Vinea Montana, da Joan Blaeu, *Theatrum statuum regiae celsitudinis Sabaudiae ducis Pedemontii principis Cypri regis. Pars prima exhibens Pedemontium et in eo Augusta Taurinorum & loca viciniora*, apud heredes Ioannis Blaeu, Amsterdam, 1682, tav. 31 © Archivio Storico della Città di Torino — p. 134

Elaborati progettuali dal catalogo online EdificaTO © Comune di Torino — p. 138

Augusto Pedrini, *Ville dei secoli XVII e XVIII in Piemonte*, Rotocalco Dagnino, Torino, 1965 © piemonteis.org — p. 141

Fotografie di Paolo Monti ed immagini tratte da Amedeo Albertini, *Soggiorno in un parco sulla collina torinese*, «Domus», 383 (ottobre 1961), p. 69-76 © Domus archive — p. 145-152

Gianni e Donna Marella nel giardino di Villa Bona accanto a una scultura di Henry Moore © giovanniagnelli.it — p. 152

Villa Sole © villasole.org — p. 153

Terreni vuoti e primi condomini in costruzione in corso Maroncelli © Archivio Storico Città di Torino — p. 156

Corso Giambone, case Fiat, banchine sterrate e tram, 1962 © EUT2 — p. 157

Se non specificato diversamente, le immagini riportate sono da considerarsi direttamente prodotte dall'autore.

2.
GRANDE SCENA

Le figurazioni della città

Là era il poema, qui è l'idillio, davanti al quale il pensiero che già vagava di là delle Alpi, ritorna tutto in Italia. È un paesaggio tutto verde, pieno di grazia, e un po' teatrale, tanto ogni sua parte è in vista, si mostra, si porge quasi allo sguardo e par che tradisca l'intenzione di un artista, più che l'opera della natura. Le colline schierate sulla sponda opposta s'avanzano sul fiume, si ritraggono, si dispongono ad anfiteatro, si risospingono innanzi, s'innalzano le une sulle altre a curve leggere e gentili, che si fanno accompagnare con uno sguardo carezzevole e con un atto di consenso del capo; e sono coperte di vigneti, ombreggiate di boschetti di pini. Sparse di case e di ville, non tanto fitte da togliere loro la grazia della solitudine campestre, simili qua e là nella vegetazione e nelle forme a certi tratti delle colline del Bosforo e del Reno.

Edmondo de Amicis, *Speranze e glorie. Le tre capitali: Torino, Firenze, Roma*, Torino, 1898

ABSTRACT

Nel tempo la città ha usato la Collina come scenografia, un fondale su cui costruire e inscrivere dei racconti: è una proiezione di immagini ed oggetti concreti che in qualche modo concorrono a costruire le narrazioni urbane, come elementi posti e organizzati in un diorama secondo una coerenza compositiva. Tale processo costituisce la costruzione di un riflesso in cui specchiarsi, autonarrarsi, in qualche modo - anche solo in maniera parziale - identificarsi. Questa prospettiva muove dalla metafora turriana del paesaggio come teatro, particolarmente feconda nel caso di Torino, e si articola a partire dall'individuazione di una *alterità estetica* tra la piana e la Collina.

Il tempo di questa totalizzante tensione teatrale appartiene per lo più ad un passato remoto, se si escludono alcune residenze realizzate nell'ultimo secolo (un esempio su tutti, Villa Gualino). Infatti, questa proiezione figurativa è scandita in spazi ed oggetti per lo più aulici, realizzati proprio per la loro capacità di manifestarsi e rendersi apparenti grazie ai rilievi collinari che li supportano: Superga, Villa della Regina, il Monte dei Cappuccini. Come riporta la stessa collezione di fenotipi, si tratta di una stagione della città per lo più definita nella storia, e sostanzialmente conclusa.

Nel contesto di un rapporto città-paesaggio in cui si sovrappongono istanze attoriali e spettatoriali, la Collina costituisce un'importante eccezione raffigurativa: il supporto-specchio di questo trasversale immaginario urbano.

Antonio Bueno, *Composizione metafisica*, 1940

GLOSSARIO

Diorama s. m. [dal fr. *diorama* (1822), comp. del gr. διά «attraverso» e ὅραμα «veduta», sul modello di panorama] (pl. -i). – **1.** Spettacolo che riscosse grande successo nel sec. 19°: in una grande sala a cupola (chiamata anch'essa *diorama*) veniva tesa verticalmente su una sorta di proscenio una gigantesca tela traslucida, sulle cui superfici erano dipinte due scene, a tinte tenui quella sulla faccia anteriore, a tinte più forti quella sulla posteriore; con diversi e opportuni mutamenti d'intensità e di posizione delle luci, si ottenevano varî effetti [...] **2.** Panorama, convenientemente colorato e illuminato, che, osservato con opportune lenti, dia impressioni di realtà; anche, panorama di cui sono esaltati con opportuni artifici gli effetti prospettici. **3.** fig. Visione panoramica, quadro complessivo.

Esposizióne [...] s. f. [dal lat. *expositio -onis*, der. di *exponĕre* «esporre», part. pass. *expositus*]. – **1.** a. L'esporre, spiegazione, interpretazione, riferimento, narrazione ordinata [...] **2.** a. L'atto, il fatto di esporre alla vista, di presentare, di mettere in mostra, o, più genericam., di mettere fuori, e il tempo durante il quale l'oggetto rimane esposto [...] **3.** a. In geografia, la collocazione di un sito rispetto ai punti cardinali, che ha soprattutto importanza come fattore climatico [...] **4.** Mostra pubblica, talvolta anche periodica o permanente, dei prodotti del lavoro o dell'arte in un dato campo [...].

Ségno s. m. [lat. *sĭgnum* «segno visibile o sensibile di qualche cosa; insegna militare; immagine scolpita o dipinta; astro», forse affine a *secare* «tagliare, incidere»]. – **1.** a. Qualsiasi fatto, manifestazione, fenomeno da cui si possono

N.d.A. Le definizioni che compongono il glossario sono adattamenti asciugati delle rispettive voci dell'Enciclopedia Treccani.

trarre indizî, deduzioni, conoscenze e sim. [...] b. In medicina, termine equivalente a sintomo obiettivo, spontaneo o provocato con particolari manualità o artifici, indicato di solito col nome dell'autore che lo ha per la prima volta descritto o valorizzato ai fini diagnostici [...] c. Gesto, atto, parola con cui si manifesta uno stato d'animo o un'intenzione [...] d. Cenno, gesto con cui si sostituisce l'espressione verbale per significare o comunicare qualcosa [...] **2.** a. Qualunque espressione grafica (punto, linea, curva, figura e sim.) che sia convenzionalmente assunta a rappresentare qualcosa, spec. astratta [...] In semiologia, qualsiasi elemento, di varia natura e aspetto, che serve per capire e trasmettere informazioni. [...] d. Figura, di forma determinata o di una qualsiasi forma, che si traccia su una superficie [...] **3.** a. Traccia visibile, impronta lasciata da qualcosa o da qualcuno [...] Con senso più astratto, affine a testimonianza [...] **4.** Qualsiasi elemento o contrassegno utile a rendere riconoscibile o distinguibile da altri una persona, una cosa, un luogo [...].

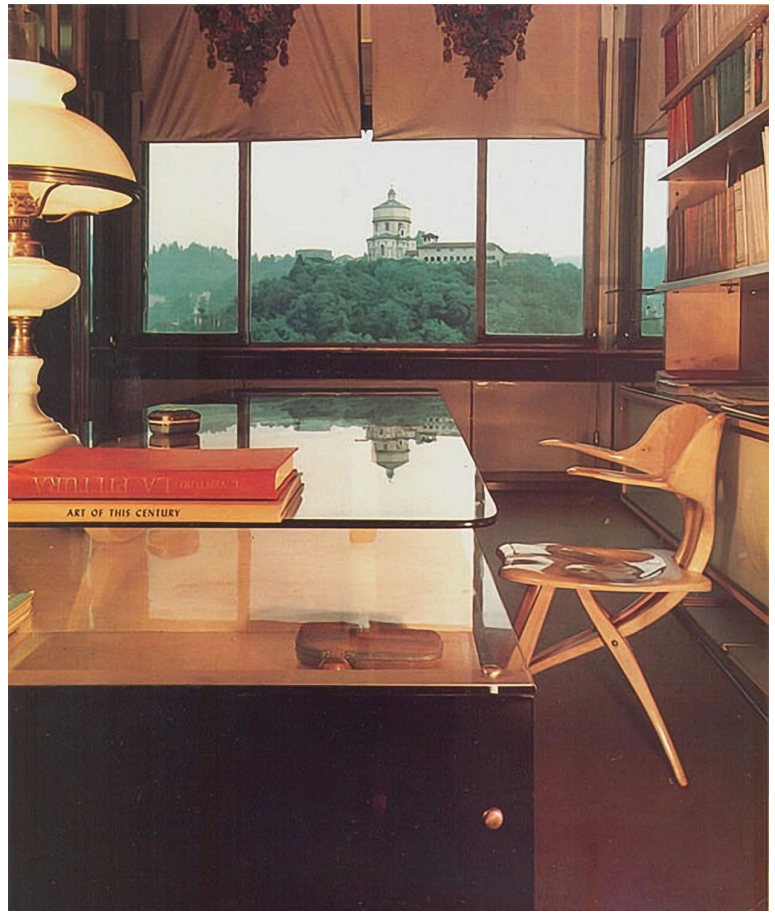
Scenografìa s. f. [dal lat. *scaenographĭa*, gr. σκηνογραφία, comp. di σκηνή «scena» e -γραφία «-grafia»]. – **1.** Arte e tecnica di creare (cioè ideare, per lo più curandone o dirigendone anche la realizzazione) le scene per una rappresentazione teatrale, cinematografica o televisiva. **2.** In senso concr., insieme degli elementi dipinti che costituiscono una scena; per estens., anche gli elementi costruiti (praticabili, costruzioni), o ottenuti mediante proiezioni (effetti), che concorrono a formarla. **3.** estens., ant. Prospettiva di un'opera architettonica, di un edificio.

Hiroshi Sugimoto, *Dioramas. Gorilla*, 1994

Edward Hopper, *Two comedians*, 1965

Gigi Chessa, *Mezzogiorno*, 1929

Riccardo Moncalvo, *Casa Orengo*, 1951



2.1 Tradizione scenografica

L'avvicendarsi della sua storia urbana ha visto Torino stabilire nei confronti del territorio contermine una relazione caratterizzata una peculiare vocazione rappresentativa. Le dinamiche che le realtà urbane intessono con l'estensione territoriale che le circonda sono argomento complesso e fonte inesauribile di campi di ricerca[1]: le tensioni che legano la città al territorio hanno innanzitutto una valenza strutturale, nella misura in cui configurano un rapporto di correlazione ed interdipendenza funzionale fondato sulla costruzione dello spazio, ma da questo strato radicale scaturiscono ulteriori livelli relazionali. La dinamica dialogica tra città e territorio, infatti, non si esaurisce nella dimensione concreta del supporto materiale alle prerogative morfologiche e funzionali che essi condividono o si spartiscono (ad esempio, in termini economici, la ripartizione tra produzione primaria e servizi). Su questo - imprescindibile - sostrato per così dire "immanente" si innestano tuttavia dei livelli che trascendono la sfera dell'immediatamente materiale ed attengono ad una dimensione più astratta quale è quella culturale[2]. Questo fatto è connaturato a qualsiasi porzione di spazio naturale che si configuri come supporto stabile per le attività antropiche, ma non è detto che la sua rilevanza sia tale da eguagliare il ruolo ricoperto dalle prerogative material-funzionali. In altre parole: quando uno spazio di natura si trova ad accogliere delle pratiche umane stabili allora esso si fa territorio; se tale territorio viene investito di valori culturali trascendenti, allora esso diventa paesaggio[3].

Nel caso di Torino l'estensione che circonda la città è ampiamente qualificata secondo entrambe le categorie appena espresse. La stretta e stratificata relazione funzionale con il finitimo territorio agricolo e produttivo diffuso si intreccia infatti con una connotazione paesaggistica caratterizzata, come si vedrà, da una tensione alla rappresentazione. Per quanto concerne quindi la sua natura di *territorio*, l'ambito torinese presenta una genealogia che affonda le radici in epoca medievale[4], quando l'insediamento sulla pianura si configura come snodo fondamentale (e apicale) del tessuto agricolo pedemontano. Questo rapporto di centralità locale detona con l'avvento dell'età Moderna e l'investitura a capitale, in quanto la città si trova ad essere posta all'apice di un contesto relazionale non più a scala locale, ma sostanzialmente europea; contesto che, di fatto, opera al servizio delle necessità della capitale. Tale centralità funzionale territoriale si conserva - ad una scala poi divenuta nazionale - per larghissima parte della stagione contemporanea, in cui Torino si configura come perno di un sistema produttivo diffuso. Tuttavia, proprio nel corso di queste due stagioni storiche (che rimandano ai primi due immaginari che compongono il racconto urbano consolidato della città[5]) si afferma una vocazione paesaggistica che lega Torino al suo territorio/paesaggio secondo prerogative di rappresentazione.

Occorre dunque chiarire cosa si intende con il termine *rappresentazione*. Esso assume un duplice valore, in quanto da una parte si riferisce filosoficamente al processo secondo cui percezioni e concetti si presentano alla coscienza, indicando perciò un sfera che attiene alla conoscenza del mondo. Da un altro lato, invece, il termine designa l'azione di mostrare alla vista una scena - intesa come un aspetto della realtà o come un'idea astratta da materializzare - attraverso l'uso di segni e simboli sensibili, attenendo perciò alla sfera non più della conoscenza, ma della percezione e raffigurazione del mondo. Come si vedrà, questo duplice senso è

1. Nella ricchissima tradizione bibliografica si citano due contributi: Giancarlo De Carlo, Clelia Toscano (a cura di), *La città e il territorio. Quattro lezioni*, Quodlibet, Macerata, 2019; Luca Taddio (a cura di), Città metropoli territorio, Mimesis, Milano, 2012.
2. Cfr. la nozione di «cultura come seconda natura» umana argomentata da Clifford Geertz, in particolare in *Interpretazione di culture*, Il Mulino, Bologna, 1987.
3. Rosario Assunto, *Il paesaggio e l'estetica*, Novecento, Palermo, 1994, cap. I.

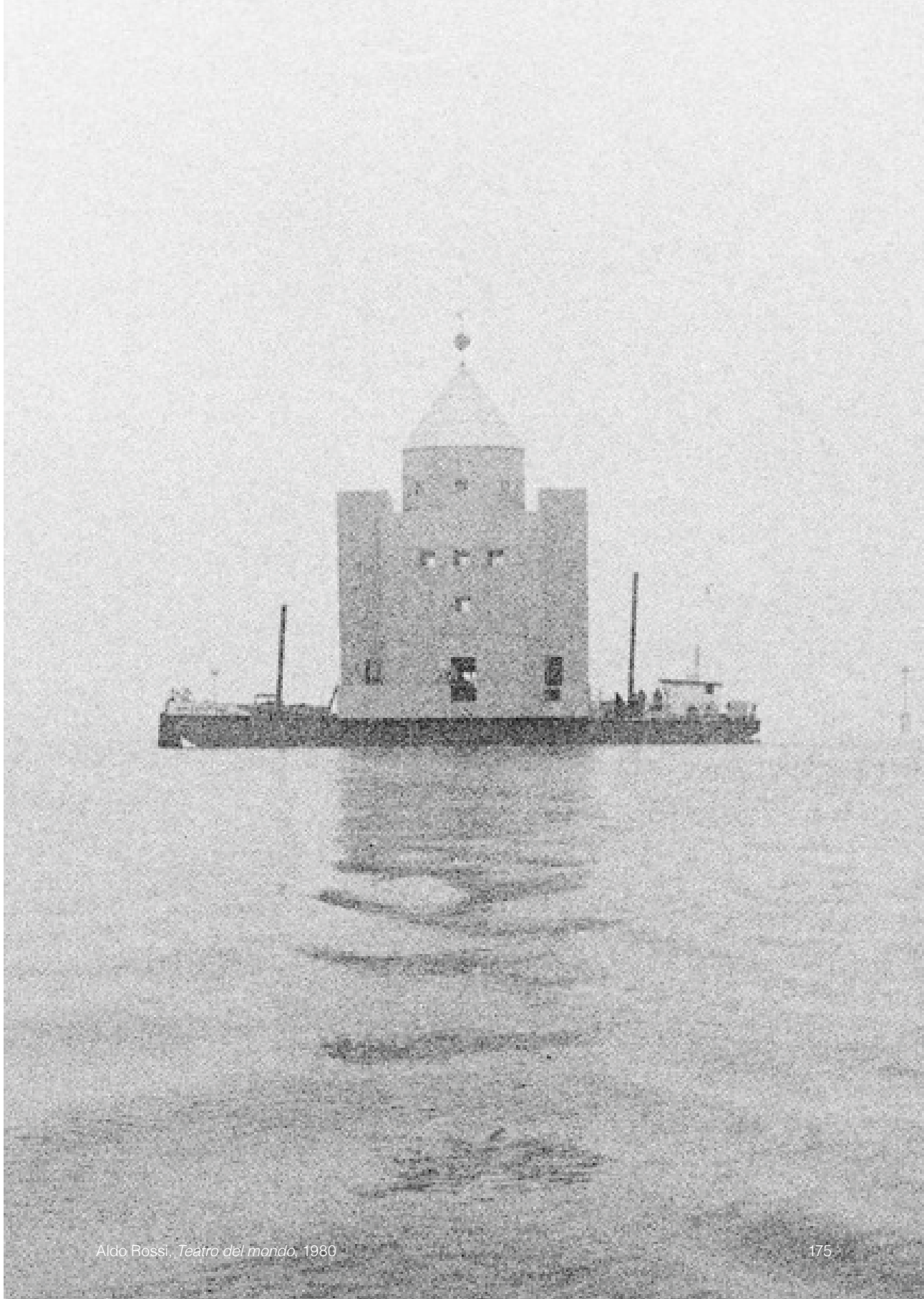
4. Anthony Cardoza, Geoffrey Symcox, *Storia di Torino*, Einaudi, Torino, 2006, cap. III-IV.
5. Cfr. cap. 0.2 e 0.3.

pertinente alla dinamica torinese in quanto esprime attraverso entrambe le nozioni, di produzione e raffigurazione di conoscenza, il potenziale operativamente progettuale di questa vocazione paesaggistica allo spazio costruito. In particolare, è la seconda accezione di *rappresentazione* che risulta particolarmente pertinente nel suo veicolare un'operazione concettuale di messinscena scenografica nel paesaggio.

> Il paesaggio si pone allora come interfaccia tra il fare e il vedere quello che si fa, tra il guardare-rappresentare e l'agire, tra l'agire e il ri-guardare. […] il rapporto dell'uomo con il territorio non riguarda soltanto o soprattutto la sua parte di attore, cioè il suo agire, trasformare la natura o l'ambiente ereditato, ma anche se non soprattutto il suo farsi spettatore. […] il paesaggio non è soltanto lo spazio fisico costruito dall'uomo per vivere e produrre, ma anche il teatro nel quale ognuno recita la propria parte facendosi al tempo stesso attore e spettatore. [6]

Con le parole di Eugenio Turri è possibile pertanto connotare la nozione *paesaggio* - rispetto a quella di *territorio* secondo la distinzione sopra operata - attraverso la metafora del teatro. Al di là della dimensione "basale" in cui agiscono le relazioni strutturali tra città e territorio vi è uno spazio (anche o soprattutto concettuale) carico di investiture valoriali, e proprio da queste caratterizzato. Questi valori trascendenti sono eminentemente culturali e non più materiali, ma nondimeno presentano un'*agency* progettuale rispetto alla costruzione dello spazio abitato. La rappresentazione diventa così una strategia costitutiva per le forme in cui il paesaggio viene modellato, agendo attraverso la messa in opera - si può a buon diritto affermare "messa in scena" - di elementi concreti per così dire scenografici, atti

6. Eugenio Turri, *Il paesaggio come teatro*, Marsilio, Venezia, 1998, p. 16.



Aldo Rossi, *Teatro del mondo*, 1980

all'articolazione di una raffigurazione del mondo. In questo senso il paesaggio diventa il «riflesso della realtà fenomenica»[7], il referente primo del rapporto costruttivo che l'essere umano mette in campo rispetto alla realtà, dando vita ad un intreccio relazionale tanto materiale quanto immateriale, in cui «solo smettendo di agire e soffermandosi a guardare da spettatori si può cogliere il senso che la nostra azione ha nella natura, ed operare di conseguenza»[8].

Attraverso la duplice nozione di *rappresentazione* e di *paesaggio come teatro*, dunque, è possibile impostare una lettura degli spazi di Torino a scala non solo urbana, ma anche territoriale. In particolare, è a partire dalla stagione che ha visto la città assurgere a capitale moderna che questa prerogativa "scenografica" acquisisce rilevanza imprescindibile. La più volte citata[9] investitura a centro del ducato di Savoia che Torino subisce nel 1563 rappresenta, infatti, un vero e proprio salto di paradigma nell'organizzazione dei suoi spazi urbani e territoriali. L'insediamento torinese, che per i secoli medievali era stato sì un nodo importante a livello locale, ma tutto sommato di modeste dimensioni, diviene secondo le intenzioni della casata sabauda l'oggetto di un esplicito manifesto progettuale, con l'obiettivo dichiarato di renderlo degno del rango capitale[10]. Guardando la vicenda storica attraverso la lente interpretativa sopra descritta emerge quanto sia centrale la tensione alla rappresentazione in questo programma: si tratta in effetti davvero dell'intento di raffigurare una realtà (ventura) attraverso elementi che allestiscano una "scena". La città che al momento dell'insediamento ducale è poco più che un centro locale deve, per poter assurgere all'autentico - e ambizioso - *status* di capitale, rappresentarsi in quanto tale, coniugando a un tempo l'istanza attoriale (del fare, alterare il reale) e spettatoriale (del percepire, del figurare).

7. *Ivi*, p. 28.
8. *Ibidem*.
9. Cfr. cap. 0.2.
10. Cfr. Augusto Cavallari Murat, *Forma urbana ed architettura nella Torino barocca: dalle premesse classiche alle conclusioni neoclassiche*, UTET, Torino, 1968

Quali sono pertanto i segni e i simboli, o meglio gli elementi concreti attraverso cui viene allestita la scena di questo paesaggio-teatro? Occorre prima esplicitare, tuttavia, quale sia il canovaccio latente nella messinscena della Torino moderna: se infatti la capitale - con il paesaggio che la circonda - costituisce la scenografia che accoglie le dinamiche teatrali, la rappresentazione che vi si svolge diventa manifestazione dell'organizzazione del potere assolutista. In altre parole, gli spazi della città divengono lo specchio concreto e tangibile in cui si riflettono e si raffigurano gli apparati di potere[11]. Tale prerogativa è evidenziata dal fatto che le prime opere che seguono l'investitura a capitale del 1563 condensino appieno il valore simbolico del nuovo ordine assolutista: la Cittadella fortificata e il Palazzo Ducale. La prima è realizzata tra il 1564 e il 1573 su progetto di Francesco Paciotto e costituisce da subito il fiore all'occhiello dell'architettura militare piemontese, conosciuta ed ammirata in tutte le corti d'Europa (allo stesso tempo, la sua mole e il suo incombere materializzano la presa di potere agli occhi della popolazione cittadina). Il secondo viene costruito a partire dal 1584 - ma resterà in continua evoluzione per i successivi tre secoli - su progetto di Ascanio Vitozzi, il primo di una lunga serie di influenti architetti di corte, il quale cura anche un primo *allestimento* di piazza Castello quale palcoscenico urbano prospiciente la residenza ducale.

Se queste prime opere seminali costituiscono le fondamenta della dinamica urbana teatrale (in particolare piazza Castello con la residenza ducale ne diviene di fatto il perno), la vocazione ad espandere a scala territoriale questa tensione risulta sostanzialmente coeva. Fino dagli ultimi decenni del XVI secolo, infatti, la casata Savoia guarda al di fuori delle mura cittadine con interesse e con la diretta volontà di insediare elementi che integrino

11. Vera Comoli Mandracci, *Torino*, Laterza, Roma, 1983, p. 3-45.

la scena che va apparecchiandosi nel contesto urbano. In corrispondenza dell'insediamento a Torino del 1563, infatti, Emanuele Filiberto aveva preventivamente operato una serie di acquisti fondiari in varie aree circostanti, dimostrando così l'intenzione originale di plasmare olisticamente il territorio attorno alla città. Così negli anni '80 del Cinquecento vengono avviati i lavori per due diverse residenze di caccia: a nord, in prossimità della confluenza tra Po e Stura, il Viboccone - in seguito Regio Parco; a sud, lungo le rive del Sangone, il castello di Mirafiori. Il primo è villeggiatura prediletta di Carlo Emanuele I, ma dalla seconda metà del Seicento viene sempre più trascurato fino alla sua trasformazione settecentesca nella Regia Manifattura Tabacchi. Il secondo è ultimato nel 1627 sotto la direzione di Carlo di Castellamonte, architetto di corte succeduto ad Ascanio Vitozzi, e presenta un ricco ed articolato parco; le frequenti inondazioni del Sangone tuttavia ne minano l'uso e l'integrità, tanto che dal Settecento la residenza viene poi sostanzialmente abbandonata. Un caso diverso è rappresentato dal castello di Rivoli, una storica fortificazione sabauda attestata dal Duecento, per la quale tuttavia il Vitozzi redige un primo progetto di trasformazione in residenza dinastica i cui lavori, aggiornati da Carlo e Amedeo di Castellamonte, si concludono inizialmente nel 1644.

Il Seicento rappresenta il secolo più frenetico nella realizzazione del manifesto di rappresentazione programmatica[12]. I protagonisti di questa feconda fase progettuale sono proprio i due architetti di corte, padre e figlio, che si susseguono dopo la scomparsa di Ascanio Vitozzi e guidano le opere di trasformazione urbane e territoriali tra il 1615 e il 1683. All'interno della città Carlo di Castellamonte cura nella prima metà del secolo il progetto e la realizzazione della nuova *place royale* (piazza San Carlo), che insieme alla Contrada Nuova (via Roma) costituisce il fulcro del primo ampliamento cittadino verso sud, incarnando l'idea degli spazi urbani quali scenografia per il potere assoluto. Fuori le mura, uno dei principali ambiti dei lavori è il castello del Valentino, residenza poco distante dalle mura acquisita dai Savoia all'indomani del loro insediamento, ma solo nei decenni successivi oggetto dell'interesse ducale: tra il 1620 e il 1660 infatti sul castello si avvicendano intense campagne di lavori che ne ridefiniscono l'assetto e lo configurano, insieme la suo parco, come una delle dimore predilette della corte. Nel 1659 iniziano i lavori per la realizzazione della reggia di Venaria, residenza venatoria e di *loisir* situata a nord della città, in prossimità dei boschi prealpini; il progetto è di Amedeo di Castellamonte, ed essa diventa già alla conclusione della prima fase costruttiva nel 1680 una delle principali espressioni architettoniche della magnificenza sabauda e dello Stato assoluto.

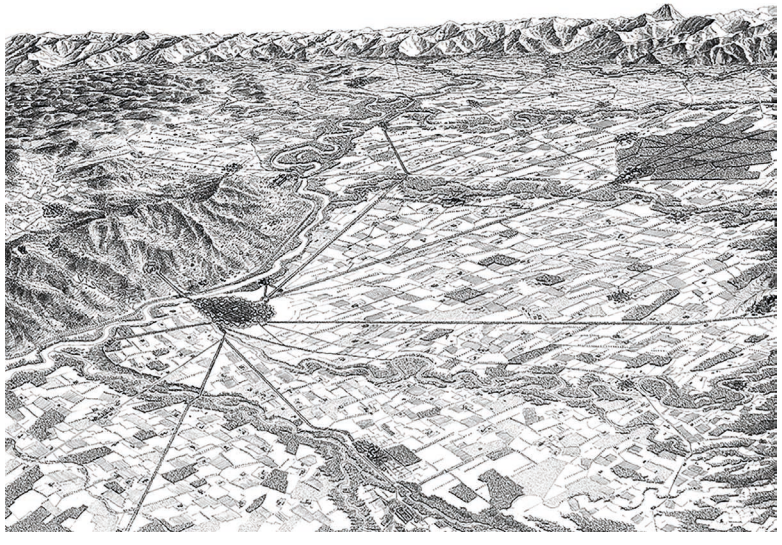
Al tramonto del secolo l'apparato urbano e territoriale di questa grande opera di rappresentazione viene condensato nei due volumi che la casata ducale pubblica con il sintomatico titolo di *Theatrum Sabaudiae*[13]. Si tratta di un'imponente raccolta di notevoli illustrazioni e testi il cui ruolo è esplicitamente raffigurativo: per sostanziare e sostenere le proprie ambizioni regali, i Savoia commissionano una pubblicazione che propagandisticamente presenta i monumenti, i palazzi, le residenze, le città che popolano i possedimenti ducali, presentandoli all'interno di un'esposizione organica e coerente che ne unifica il racconto. La grande rappresentazione teatrale che per un secolo è andata costruendosi nel territorio/paesaggio trova così corrispondenza in una pubblicazione letteraria, che secondo la metafora turriana può quindi quasi essere intesa come il

12. *Ivi*, cap. III.

13. Joan Blaeu, *Theatrum statuum regiae celsitudinis Sabaudiae ducis Pedemontii principis Cypri regis. Pars prima exhibens Pedemontium et in eo Augusta Taurinorum & loca viciniora*, apud heredes Ioannis Blaeu, Amsterdam, 1682; Joan Blaeu, *TTheatrum statuum regiae celsitudinis Sabaudiae ducis, Pedemontii principis, Cypri regis. Pars altera, illustrans Sabaudiam, et caeteras ditiones Cis & Transalpinas, priore parte derelictas*, apud heredes Ioannis Blaeu, Amsterdam, 1682.

Autore ignoto, *Veduta delle due sponde del Po*, 1650 circa

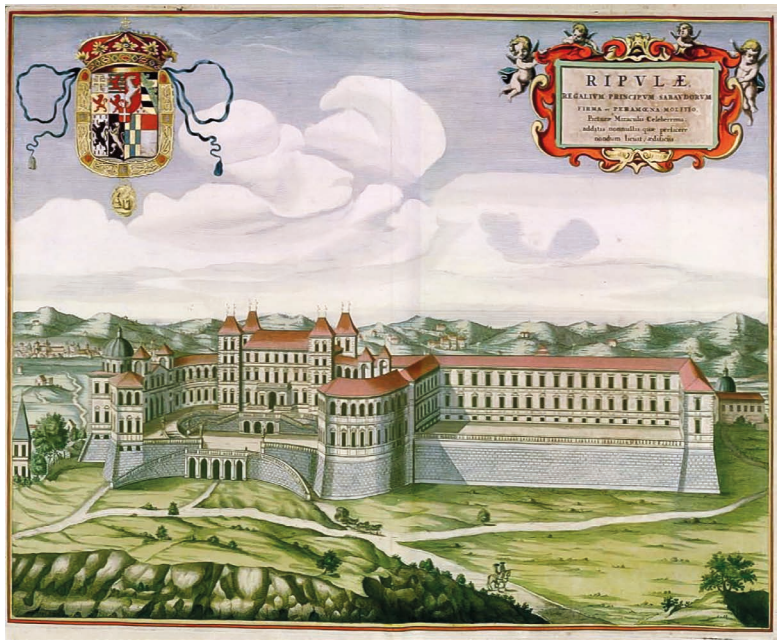
Francesco Corni, *Veduta di Torino con la sua Corona di Delitie*



copione concettuale della messinscena sabauda. La figura territoriale unificatrice che compone in un disegno unico l'estensione di questa messinscena viene formulata da Amedeo di Castellamonte con l'espressione *Corona di delitie*, la quale identifica l'insieme delle residenze e dei poli notevoli che instaurano con la città - posta al centro di questa rete relazionale - un rapporto di scambio e dialogo figurativo, costituendo la scenografia per la rappresentazione delle dinamiche di potere.

Il *Theatrum* non fotografa tuttavia la compiutezza del sistema paesaggistico territoriale, in quanto a partire dagli ultimi due decenni seicenteschi e fino agli anni Trenta del XVIII secolo si avvicendano i due architetti di corte che portano a completa definizione l'impianto rappresentativo sabaudo[14]: Michelangelo Garove e Filippo Juvarra. Il primo lavora tra il 1699 e il 1713 all'ampliamento della Venaria Reale, anche se il suo progetto non vede la completa realizzazione, ma è soprattutto con il Castello di Rivoli che il suo contributo si fa decisivo: nel 1711 infatti, in concomitanza dei lavori di espansione della residenza, l'architetto traccia il grande segno paesaggistico dell'odierno corso Francia. Una retta lunga più di dieci chilometri, il nuovo stradone alberato connette (sia materialmente che visivamente) la porta occidentale della città con il borgo e il Castello di Rivoli, originando una figura territoriale imprescindibile e permanente, che segna inequivocabilmente la coerenza narrativa della rappresentazione. Filippo Juvarra, d'altro canto, rappresenta il *dominus* delle commesse reali nella prima metà del Settecento, concludendo con i suoi numerosi lavori *intra* ed *extra moenia* la stagione della più intensa progettualità urbana sabauda. La sua opera è così ricca che in sostanza l'intero apparato dei luoghi di potere e delle residenze delle *delitie* viene da lui trasformato o ampliato; si ricordano, su tutti, il

14. Vera Comoli Mandracci, *Op. cit.*, p. 69-93.

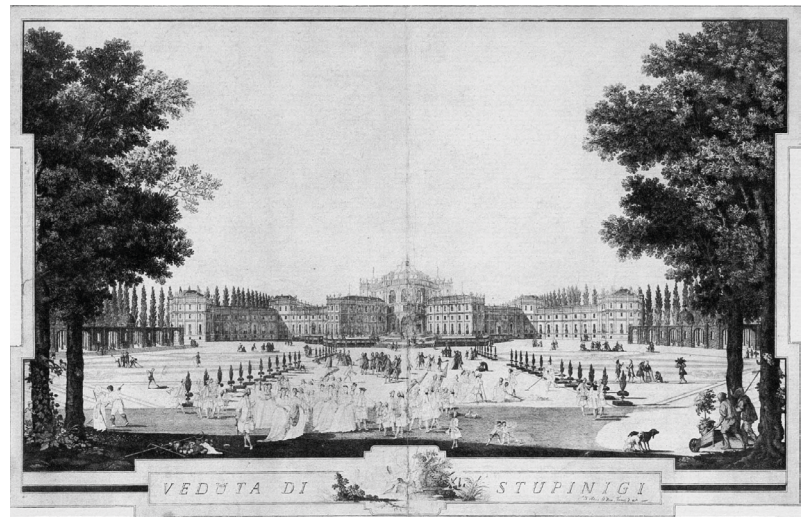


Il Castello di Rivoli nella tavola I.44 del *Theatrum Sabaudiae*, 1682

La reggia di Venaria nella tavola I.37 del *Theatrum Sabaudiae*, 1682

Il Castello del Valentino nella tavola I.27 del *Theatrum Sabaudiae*, 1682

Ignazio Sclopis del Borgo, Veduta di Stupinigi, 1773



progetto per la piazza della Porta Palatina a nord della città (l'odierna Porta Palazzo) e la nuova facciata occidentale di Palazzo Madama, vera quinta scenica per piazza Castello e l'asse di via Garibaldi. I suoi due interventi più grandiosi, tuttavia, riguardano la Basilica di Superga e la Palazzina di caccia di Stupinigi. Della prima si tratterà più avanti, mentre la seconda rappresenta di fatto l'apoteosi del modello di residenza reale di *loisir*: il maestoso impianto che coniuga le forme architettoniche con i viali di caccia nella grande corte aperta eleva da subito la Reggia a vero e proprio *landmark*, fatto che viene corroborato dal tracciamento del grande Stradone di Stupinigi (oggi corso Unione Sovietica), viale alberato rettilineo che ribadisce in direzione sud il segno di corso Francia in direzione ovest. Il cantiere della Palazzina si protrae fino alla seconda metà del Settecento sotto la guida del nuovo architetto di corte, Benedetto Alfieri, segnando in un senso la fine compiuta della stagione paesaggistica della rappresentazione assolutista.

Con l'avvento del XIX secolo, infatti, la perfetta macchina teatrale realizzata per raffigurare l'organizzazione del potere dell'*ancien régime* si scontra con i decenni di occupazione francese[15], i quali segnano una fondamentale cesura nella composizione e nelle dinamiche della società. Anche dopo la Restaurazione sabauda del 1814 l'ascesa sempre più consistente della borghesia, combinata con vincoli costituzionali che i nuovi statuti significano, comporta che la città (ora aperta e priva delle mura) cresca e si costruisca non più attraverso la nitidezza di un disegno elitario che rappresenti la scenografia di uno specifico ordinamento sociale, ma attraverso la complessità che rispecchia una società che va "orizzontalizzandosi" sempre di più. Gli spazi che raffigurano la modificata composizione sociale sono tutti di natura sostanzialmente urbana, e tra di essi compaiono le nuove grandi piazze pubbliche - più lontane dal modello sabaudo delle *places royales* - come quelle di Porta Nuova a sud (1822), Piazza della Repubblica a nord (1837) e Piazza Vittorio verso il Po (1825). Ad esse si accompagnano i nuovi viali alberati come il Viale del Re - corso Vittorio - e le prime superfici verdi urbane ad uso pubblico, come il Giardino dei Ripari (1834) e soprattutto il Parco del Valentino (1858): si compone così una scenografia urbana atta ad ospitare le cerimonie sociali della borghesia[16], dalle passeggiate agli incontri nei cafè. Questa tendenza progettuale è certo meno espressamente definita rispetto al manifesto teatrale assolutista, ma non meno significativa nel suo restituire una città che incarna lo spirito degli anni risorgimentali.

L'ultimo terzo dell'Ottocento torinese è caratterizzato dagli anni dell'inquietudine urbana, in cui le autonarrazioni che per secoli avevano ispirato la costruzione e la raffigurazione della città entrano in crisi, lasciando la sua vocazione rappresentativo teatrale orfana di un canovaccio totalizzante. Nel fermento in cui va emergendo il nuovo immaginario riflessivo della città, infatti, gli episodi che connotano questa stagione urbana sono difficilmente riconducibili a singoli filoni narrativi, traducendo in forma spaziale al complessità e le sfaccettature dell'irrequietezza di Torino. Appare quindi significativo che il principale "pezzo scenografico" di questi anni, curiosamente destinato poi ad assurgere allo *status* di simbolo cittadino, sia la Mole Antonelliana. Realizzata tra il 1862 e il 1889, essa è un grande oggetto architettonico unico, solipsista e irriducibile ad un racconto unificante, che con la sua proporzione fuori scala e la sua forma quasi iperuranica sembra porsi più come un enigma che non come un enunciato coerente. In questo senso assumono grande valore ostensivo le parole scritte da Nietzsche: «l'edificio più geniale che sia

15. *Ibidem*, cap. V-VI.

16. Vera Comoli Mandracci, Rosanna Roccia (a cura di), *Torino città di loisir: viali, parchi e giardini tra Otto e Novecento*, Archivio storico della Città di Torino, Torino, 1996, cap. I-II.

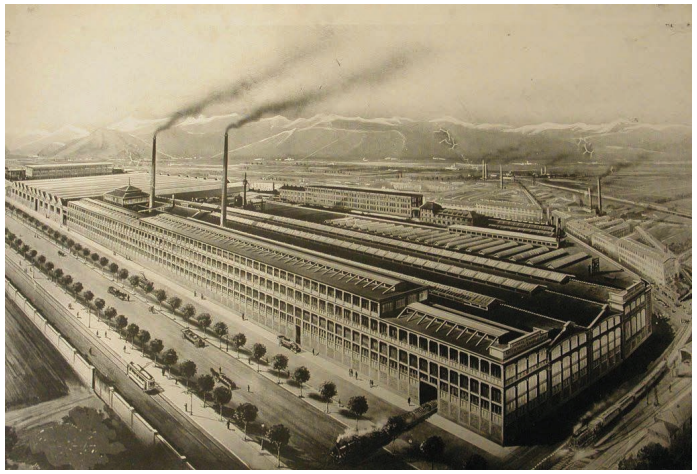
stato forse costruito – strano, esso non ha ancora un nome – per un assoluto impulso verso l'alto - non ricorda nient'altro se non il mio Zarathustra»[17].
La singolarità della Mole rappresenta a un tempo l'apice e la fine di questa stagione narrativa, in quanto già a partire dagli ultimi anni dell'Ottocento il racconto industriale si impone come nuovo grande canovaccio.

La forza immaginativa che la vocazione industriale restituisce a Torino è tale che gli spazi della produzione divengono la nuova scenografia in cui la città articola le proprie raffigurazioni. In particolare, a partire dal primo dopoguerra l'identificazione tra città e fabbrica raggiunge un tale livello di commistione che sembra impossibile scindere un discorso che tratti l'una da uno che racconti l'altra. Se la scenografia dei secoli sabaudi è lo spazio in cui rappresentare il potere assoluto dei sovrani, quella del secolo industriale rappresenta la scena in cui si raffigura il potere economico - e quindi, politico - della nuova classe dirigente cittadina, costituita dall'alta borghesia imprenditoriale nel ruolo di protagonista, e dalle masse di operai nel ruolo di comprimari spesso (ma non sempre) subordinati. Nella *Ville industrielle*[18] le fabbriche e le palazzine di uffici diventano così i veri e propri elementi scenografici attraverso cui raffigurare la città stessa. Tra il 1899 e il 1918 sorge e si espande il grande stabilimento della Società Nazionale Officine Savigliano sulla sponda destra della Dora: è uno dei primi esempi in cui si riscontra il valore quasi identitario che la fabbrica ricopre rispetto al territorio. Tra il 1915 e il 1926 viene realizzato quello che forse più di ogni altro rappresenta il segno scenografico della stagione industriale, lo stabilimento FIAT Lingotto: il progetto di Giacomo Mattè Trucco viene acclamato in tutto il mondo architettonico quale fulgido esempio della nuova era delle macchine (è nota la celebrazione dello stesso Le Corbusier[19]) per la sua concezione della catena di montaggio verticale e le innovative soluzioni costruttivo-architettoniche; esso rappresenta inoltre il ruolo centrale che l'*automotive*, e proprio l'azienda della famiglia Agnelli, ricopre all'interno della città-fabbrica. Tale centralità è ribadita dal grande stabilimento orizzontale di FIAT Mirafiori, realizzato da Vittorio Bonadè Bottino tra il 1936-39 e poi ampliato ulteriormente nel 1956-59, la cui palazzina uffici affacciata su corso Agnelli - la toponomastica è davvero significativa - diventa per i decenni successivi il volto pubblico della fabbrica. Tuttavia, non sono solamente gli attori massimi a realizzare i pezzi della scenografia della Torino industriale, che anzi si compone di numerosi elementi "minori" ma non per questo insignificanti. È il caso questo, ad esempio, del grattacielo Lancia (la palazzina uffici dell'omonima ditta di automobili), realizzato da Nino Rosani nel 1954-57 con un progetto per un edificio-ponte che si erge sopra la via che separa i due stabilimenti delle officine: l'alto edificio modernista diventa segno forte del quartiere operaio di Borgo san Paolo.

Per larghissima parte del Novecento l'immedesimazione tra Torino e la fabbrica è sostanzialmente inscindibile[20]. La coerenza di questa forte rappresentazione entra in crisi negli anni Ottanta, segnata dallo snodo simbolico della «marcia dei quarantamila» e sostanziata dal rallentamento irreversibile dell'assetto produttivo industriale[21]. La nuova stagione di ricerca post-industriale che detona dall'ultimo decennio del XX secolo mette sul piatto una raffigurazione della città che è ormai molteplice[22], irriducibile ad un solo canovaccio unificante, ma proprio per questa feconda di sperimentazioni anche effimere, in cui la città si rappresenta attraverso un caleidoscopio di scenografie leggere.

17. Friedrich Nietzsche, Giorgio Colli e Mazzino Montinari (a cura di), *Opere*, Adelphi, Milano, 1970, vol. VIII, tomo 3.
18. Pierre Gabert, *Turin ville industrielle*, Presses Universitaires de France, Parigi, 1964.

19. Le Corbusier, *Verso un'architettura*, Longanesi, Milano, 1973, p. 242.
20. Cfr. Mario Abrate (a cura di), *Torino città viva: da capitale a metropoli, 1880-1980: cento anni di vita cittadina*, Centro Studi Piemontesi, Torino, 1980.
21. Cfr. Arnaldo Bagnasco (a cura di), *La città dopo Ford. Il caso Torino*, Bollati Boringhieri, Torino, 1990.
22. Cfr. Marco Santangelo, Alberto Vanolo (a cura di), *Di capitale importanza: immagini e trasformazioni urbane di Torino*, Carocci, Roma, 2010.



Lo stabilimento delle Officine Savigliano, cartolina del 1920

Lo stabilimento FIAT di Torino Lingotto nel 1926

Lo stabilimento FIAT di Torino Mirafiori in un'immagine storica

Il *Palazzo Uffici Lancia* in una cartolina del 1964

2.2 Alterità estetica

L'esposizione della prospettiva teatrale nella rappresentazione urbana e paesaggistica di Torino ha fino a questo punto omesso il ruolo degli elementi scenografici che nelle differenti stagioni figurative hanno partecipato alla messinscena dalla Collina. Come si è accennato nel paragrafo precedente[23] la città, e segnatamente la città sulla piana in sponda sinistra, si rende protagonista di un processo raffigurativo in cui la (auto) rappresentazione è lo strumento attraverso cui mettere in scena una realtà - attuale o progettuale che sia - che ne ispiri le forme e la costruzione. In questo senso perciò le dinamiche che vengono messe in campo raccolgono insieme una doppia istanza, quella attoriale e quella spettatoriale: in altre parole, il binomio città-territorio si fa a un tempo attore, in quanto attraverso gli *attori* impegnati performa e concretizza la costruzione dello spazio, e spettatore[24], in quanto quello stesso spazio lo contempla, traendone ispirazione per guidare ed improntare l'azione. È uno scambio interattivo ma comunque riflessivo, dato che il processo che ne viene innescato ha natura ricorsiva.

Questa meccanica di scambio non è invece data, nei medesimi termini, per la Collina. Una serie di prerogative, esclusive o condivise, agisce sulla dinamica teatrale nel rapporto tra i rilievi collinari e la piana urbanizzata, connotandola con caratteristiche peculiari che ne fanno un campo di relazione interessante. Innanzitutto occorre riconoscere che la Collina più che un territorio, è un paesaggio. Secondo la distinzione (sebbene rarefatta, operativa) prodotta in precedenza[25], infatti, lo spazio collinare si caratterizza per una grande sproporzione tra la dimensione immanente dello scambio materiale e funzionale, e quella più astratta del rapporto rappresentativo, eminentemente culturale. I valori figurativi di cui è investita costituiscono di gran lunga la propulsione maggiore alla sua costituzione in quanto spazio *costruito* e *abitato*, dato che per quanto concerne l'aspetto concreto delle relazioni territoriali funzionali esse si configurano come un sistema in paratassi rispetto alla città in sponda sinistra, più che come apparato di rapporti complessi e interdipendenti. Ciò non significa, beninteso, che le pendici costituiscano una realtà chiusa o ermetica, ma più modestamente che la sua prerogativa principale giaccia al di là di questa sfera del concreto.

La Collina dunque come *paesaggio* prima che come *territorio*. Questa osservazione comporta che la prospettiva attraverso cui indagarne il rapporto con la città sia innanzitutto quella della rappresentazione, per cui la metafora del teatro assume una valenza argomentativa decisiva. Si può pertanto dire che la Collina sia l'oggetto non tanto dell'opera laboriosa di *homo faber*, ma della proiezione immaginativa di *homo figurans*[26]. Certo, tale spinta raffigurativa necessita di essere tradotta in materia, costruita, ma la dimensione concreta si configura come il sedimentarsi di quella tensione, più che come uno stadio di quel rapporto ricorsivo che connota il rapporto tra città e territorio. Così, sulle pendici collinari si depositano maggiormente le istanze spettatoriali a scapito di quelle attoriali. In altre parole, all'interno della vocazione teatrale che caratterizza il rapporto tra Torino e il suo territorio, la relazione tra la città e la Collina mette in campo una certa separazione dei ruoli tra attori e spettatori che le è esclusiva, sostanzialmente irrintracciabile nel resto dell'orizzonte. Tale fatto non implica necessariamente che il rapporto si configuri quale senso unico, bensì determina alcune specifiche modalità di manifestazione che ingiungono delle

23. Cfr. p. 176.
24. Eugenio Turri, *Op. cit.*, p. 26-35.
25. Cfr. p. 172.

26. Eugenio Turri, *Op. cit.*, p. 11.

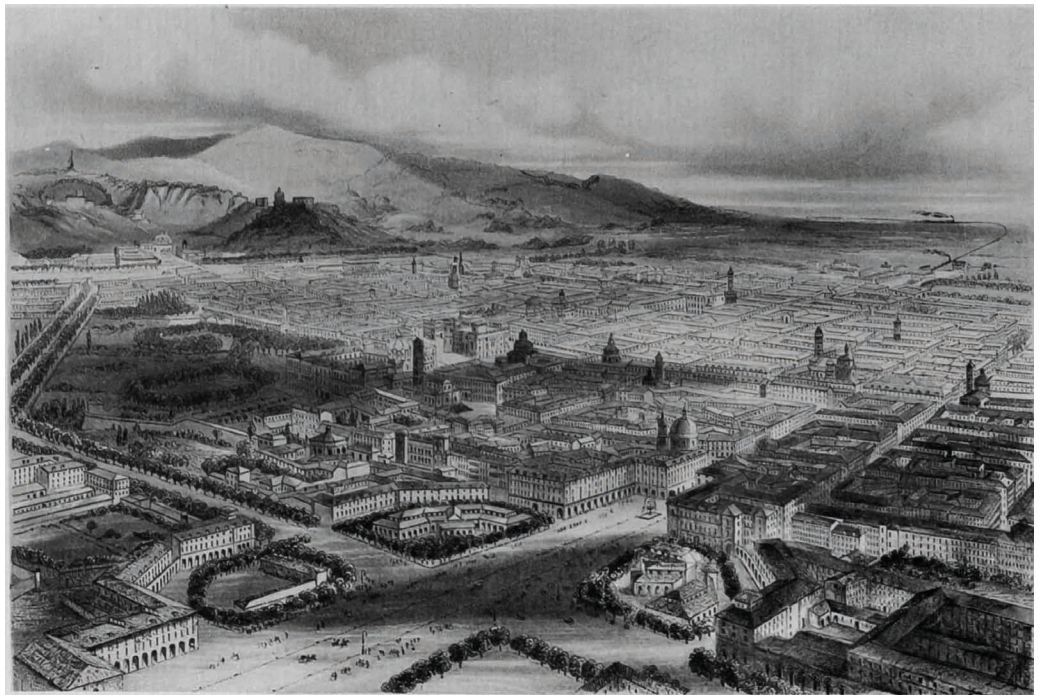
peculiari dinamiche morfologiche - appare ovvio che uno spazio in cui scena e pubblico risultano distinti non possa configurarsi come uno in cui tra di essi non vi sia soluzione di continuità.

Da dove origina questa eccezionalità della Collina all'interno della tradizione scenografica torinese? La ragione fondamentale che sostiene l'intera dinamica rappresentativa collinare, e che la distingue dal resto del territorio, si regge sulla caratteristica primaria che definisce i rilievi in quanto tali: l'orografia. La Collina costituisce, infatti, l'unica porzione della città che si estende su un suolo non pianeggiante, e proprio dai corrugamenti del terreno discendono le peculiarità che ne connotano la natura. Entro i termini della metafora paesaggistica del teatro le pendici collinari rappresentano il corrispettivo territoriale di un palcoscenico, di un fondale, su cui proiettare le raffigurazioni della città, dato che si tratta in effetti di un supporto ideale per la giustapposizione di elementi investiti di valenze simboliche. Questo è dovuto al fatto che la Collina, nella sua tridimensionalità, si configura sostanzialmente come un piano rappresentativo verticale rispetto alla piana urbanizzata: in questo senso le pendici, intese quali supporto alla contemplazione raffigurativa dalla città spettatoriale, perdono la loro consistenza in spessore, e "dissolvendosi" in sezione acquisiscono il valore scenico del prospetto. Ecco dunque che da oggetto massivo i rilievi possono essere concettualmente ricondotti a piano bidimensionale, accomunandoli così alla stessa bidimensionalità che caratterizza la città in sponda sinistra: tra i due piani, verticale l'uno, orizzontale l'altro, si apre così lo spazio della rappresentazione.

In questa prospettiva si identifica pertanto una alterità estetica tra la piana urbanizzata, che nella metafora rispecchia il pubblico (ma non solo, in quanto la città è lo spazio complesso della dinamica ricorsiva tra spinte attoriali e spettatoriali), e la Collina, che nella stessa metafora rappresenta il proscenio. Viene così portata in forma estrema l'intuizione turriana per cui il paesaggio si configura come il «referente primo»[27] per l'agire sociale umano: infatti quale elemento meglio di un palcoscenico può rappresentare idealmente il «riflesso di una realtà fenomenica»? Questo stesso palcoscenico è quindi il supporto degli oggetti che allestiscono la scenografia attraverso cui performare le raffigurazioni urbane. Inoltre, nell'eccezionalità del caso collinare, la messinscena che prende forma non è unicamente quella della tradizione torinese, che vede una tensione ricorrente a raffigurare di volta in volta, attraverso la costruzione dello spazio, la natura degli apparati di potere cittadini: sebbene tale filone narrativo sia comunque presente, la peculiare alterità estetica che connota il rapporto tra la città e la Collina inserisce un'altra componente che vi si accompagna. Si tratta di una certa «attitudine al grazioso»[28] per cui l'allestimento scenico delle pendici non si trova solamente a rispondere alle istanze raffigurative, per così dire, "politiche", ma viene implicitamente articolato anche secondo un'ispirazione estetica in qualche modo condivisa. In questo senso la Collina può rassomigliare un diorama[29], nella misura in cui costituisce una realtà estetica allestita secondo un equilibrio compositivo intenzionale.

> [...] fuori città su un'alta collina, sotto la quale scorreva il Po, di cui s'intravvedeva il corso attraverso le fertili sponde che bagna; in lontananza, l'immensa catena delle Alpi incoronava il paesaggio; i raggi del sole nascente radevano già le pianure e, proiettando sui campi le lunghe ombre degli alberi, dei poggi, delle case, arricchivano di mille giochi di luce il più bel quadro sul quale l'occhio umano possa posarsi. Si sarebbe detto che la natura si stesse rivelando ai nostri occhi in tutta la sua magnificenza [...][30]

27. *Ivi*, p. 28.
28. Cfr. Marco Trisciuoglio, *L'architetto nel paesaggio: archeologia di un'idea*, Olschki, Firenze, 2018, cap. IV.
29. Per una restituzione filosofica dell'accezione del termine cfr. Marco Magurno, *Diorama*, Il Saggiatore, Milano, 2016.
30. Jean-Jacques Rousseau, *Le Confessioni*, Sonzogno, Milano, 1908.



Albert Henry Payne, *Veduta di Torino*, 1850

Mario Gabinio, *Panorama della città*, 1926

Cartolina storica di piazza Vittorio Veneto, 1952

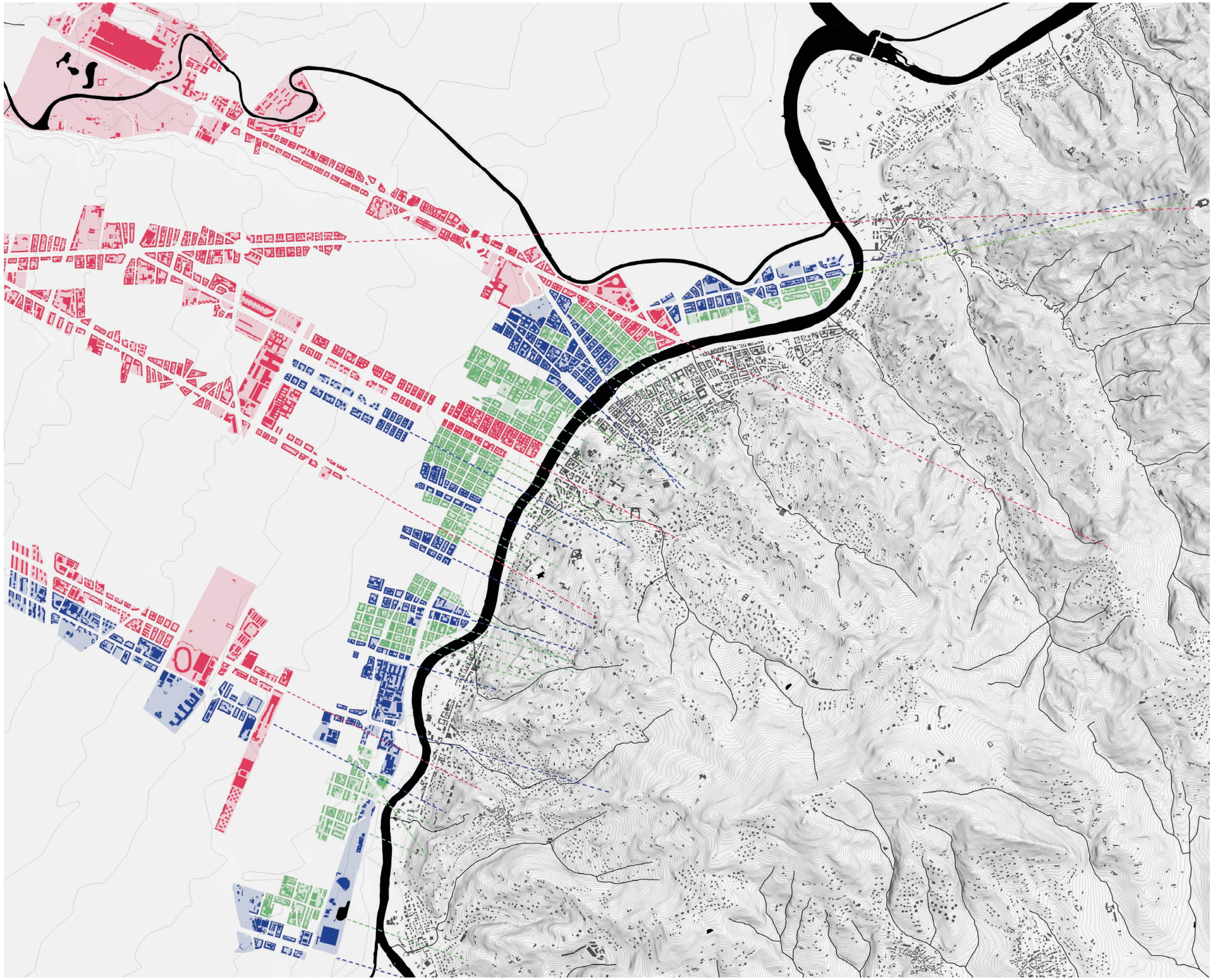
Un ultimo tassello utile a descrivere i meccanismi con cui si articola la natura rappresentativa dei rilievi collinari riguarda il grado di performatività che gli elementi scenografici dimostrano all'interno della messinscena paesaggistica, e da cui emerge ancora una volta l'eccezionalità della Collina rispetto alla piana urbanizzata. Nella città in sponda sinistra, infatti, il contributo che gli spazi raffigurativi apportano alla rappresentazione urbana è in sostanza sempre *mediato*. Vale a dire: il campo entro cui il loro valore estetico agisce nella narrazione è limitato dal loro essere immanenti, complanari rispetto agli «spettatori» che ne fanno esperienza. Per sopperire quindi a questa intrinseca debolezza, essi vengono per l'appunto mediati da dei surrogati figurativi che ne potenziano l'*agency* attoriale (l'esempio lampante è quello del Theatrum, vero e proprio copione d'accompagnamento per la scenografia territoriale assolutista). D'altro canto, la Collina si presenta come un supporto *immediato* per le proiezioni rappresentative, in quanto la sua natura "dis-planare" allarga intrinsecamente il campo d'azione della sua esperienza spettatoriale. Dunque per gli oggetti che compongono la scenografia collinare non si rende davvero necessario nessun altro *medium*, in quanto il loro contributo alla formulazione figurativa muove in prima istanza da un momento estetico (quale è la percezione diretta del prospetto della Collina), e non da un atto conoscitivo a priori (quale può esserne la nozione appresa da un testo di supporto), cosicché anche gli elementi che sfuggono alle grandi narrazioni acquisiscono una propria dignità scenica.

Il valore estetico che viene riconosciuto al paesaggio collinare trascende dunque l'usuale tradizione scenografica torinese, ma attraverso storicamente si riscontrano diverse stagioni nella sua legittimazione. Nei secoli moderni sotto il dominio sabaudo la qualità paesaggistica della Collina viene fondata e riconosciuta: con la colonizzazione delle residenze di loisir dei ceti più abbienti, infatti, viene costruita una vera e propria arcadia collinare in cui la disposizione relativamente uniforme di rustici, civili, giardini, campi e vigneti diviene oggetto di grandi lodi e apprezzamenti. Le incursioni che la raffigurazione assolutista porta sui rilievi, come la Vigna di Madama Reale[31] e soprattutto la Villa della Regina[32], si adeguano in qualche modo all'equilibrio del diorama collinare, declinando secondo questo paradigma estetico le proprie istanze raffigurative. L'onda lunga di questa scenografia arcadica così compiuta si infrange sul finire dell'Ottocento contro l'emergere della Torino industriale e la corrispondente crisi del sistema agricolo residenziale della Collina. Nei decenni in cui la città è improntata dalle rappresentazioni del potere della fabbrica i rilievi sembrano perdere il loro status privilegiato di paesaggio contemplato - questo perché gli spazi in cui si sostanzia la messinscena industriale sono tutti compresi nella piana urbanizzata - e diviene così oggetto di una massiccia antropizzazione maggiormente guidata dall'opportunità funzionale di insediare in massa un nuovo modello residenziale. Si può quindi affermare che nei decenni centrali del Novecento la Collina si trovi in un limbo che è più territorio che paesaggio. Sul finire del secolo, tuttavia, l'evidenza delle trasformazioni sostanziali subite dai rilievi comportano un riconoscimento del valore paesaggistico che diventa istituzionale[33], iscrivendo così la qualità estetica della Collina entro i termini di una legittimazione non più solamente implicita, ma normata.

31. Cfr. p. 132-142.
32. Cfr. p. 210-218.
33. Cfr. D.M. 1 agosto 1985, *Dichiarazione di notevole interesse pubblico della zona della collina torinese ricadente nei Comuni di S. Mauro Torinese, Baldissero Torinese, Pavarolo, Sciolze, Montaldo Torinese, Chieri, Pino Torinese, Pecetto Torinese, Moncalieri e Gassino Torinese*, confluito poi nel D.Lgs. 22 gennaio 2004, "Codice dei beni culturali e del paesaggio", art. 136.

Prospettiva

Nel tessuto della piana urbanizzata emergono dei dispositivi estetici territoriali attraverso cui la scenografia collinare è inquadrata



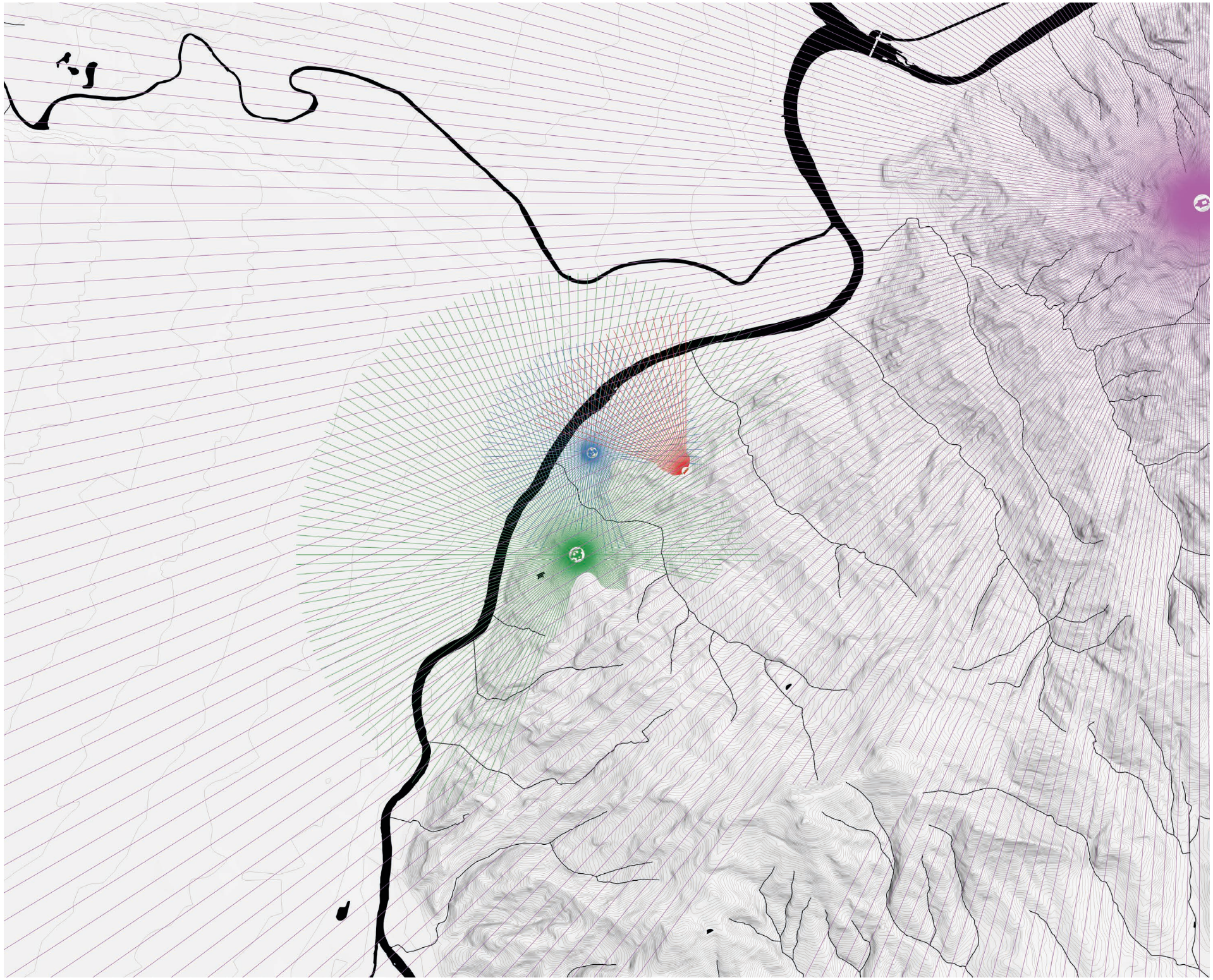
L
M
S

0 1 2km

Fonte dei dati: geoportale.piemonte.it

Prominenza

Il peso figurativo degli elementi nella scenografia collinare si presenta con una qualità gerarchica



Monte dei Cappuccini
Villa della Regina
Villa Gualino
Basilica di Superga

0 1 2km

2.3a Monte dei Cappuccini

Lungo il corso del fiume, leggermente più a sud della latitudine del centro storico di Torino, si erge un contrafforte collinare avanzato che, elevandosi a una quota di 284m di altitudine ed essendo separato dal resto dei rilievi da una sella posta a circa 250m, costituisce una vera e propria emergenza paesaggistica all'interno della Collina. Questo sperone isolato è l'esito dell'azione geomorfologica di un antico meandro fluviale[34], il quale scorrendo parallelamente al corso attuale del Po ha eroso nel tempo (prima di ritirarsi) le pendici collinari individuando così il contrafforte del Monte dei Cappuccini. La peculiare configurazione orografica e le antichissime testimonianze di una stabile presenza antropica fanno di questo fenotipo una sorta di "segno implicito permanente" nella scenografia della Collina, utile punto di partenza per l'argomentazione delle sue micro-storie.

La vicenda storica del Monte affonda le sue radici nell'epoca romana, quando la sua sommità è luogo di culto pagano[35] e ospita un altare e un piccolo tempio - rinvenuti nei successivi lavori cinquecenteschi - che servono l'adiacente tratta commerciale che da Torino corre sia parallela al fiume, sia attraversa le colline verso Chieri. In epoca medievale si attestano le prime testimonianze di un ponte stabile sul Po, posto esattamente in corrispondenza dell'altura avanzata e protetto, oltre che da una casaforte, da una *bastita*[36]: si tratta di una modesta fortificazione in pietra, legno e terra realizzata strategicamente sulla cima del Monte, a guardia diretta del ponte sottostante. Nei due secoli che intercorrono tra l'anno mille e il Duecento la bastita si rivela pertanto come un nodo importante nelle turbolente lotte tra i comuni e i potentati piemontesi[37]. Questa rilevanza viene sottolineata nel diploma emanato dall'imperatore Federico II nel 1248 in cui Torino, il ponte sul Po e la bastita vengono concessi in feudo a Tommaso II di Savoia, sancendo inoltre la costruzione di una nuova fortificazione in sostituzione di quella esistente, ormai sostanzialmente inadeguata. Prende così forma il «castelletto»[38] o (impropriamente) *bastita nuova*, che ci configura come un fortilizio più articolato costituito da un mastio a pianta quadrata, con torri angolari pensili, e un'imponente torre quadrata di 16m di altezza al suo interno. L'intera struttura è realizzata in pietra e muratura e garantisce per i secoli seguenti un presidio difensivo più efficace a scala territoriale.

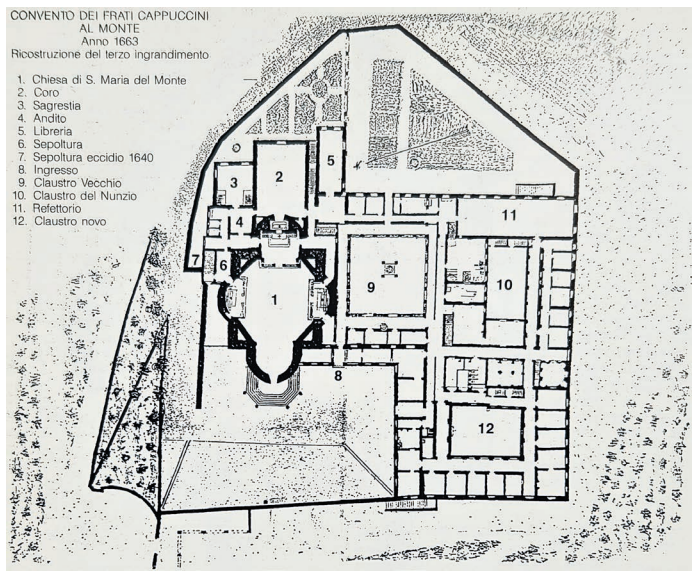
La presenza del fortilizio ha un ruolo nella toponomastica del luogo, in quanto proprio in epoca medievale l'altura viene denominata *Monte della bastita di Torino* (epiteto che perdurerà per molti secoli a venire). Nel 1417 viene realizzato il nuovo ponte di pietra sul Po, costruito tuttavia alcune centinaia di metri più a valle in allineamento pseudo-rettilineo con la porta orientale della città. Non essendo più in diretta corrispondenza dell'attraversamento fluviale, la fortificazione perde così buona parte del valore strategico che fino a quel momento l'aveva caratterizzata, tanto che nel 1473 passa a proprietà privata[39], prima presso i conti Maletto, successivamente presso i conti Scaravello. Da questi ultimi la bastita viene acquistata nel 1581 da Carlo Emanuele I, successore del duca che solo venti anni prima aveva spostato la capitale dei suoi possedimenti a Torino.

L'operazione del duca è politicamente motivata, in quanto è sua intenzione concedere il fortilizio con i suoi terreni annessi all'ordine dei Cappuccini: è una manovra che rientra nel suo più ampio piano di stringere e rinsaldare i rapporti con gli ordini religiosi, per rafforzare la presa sabauda sulla politica

34. Maria Gabriella Forno, Stefania Lucchesi, *La successione fluviale terrazzata pleistocenica dei versanti occidentale e nordoccidentale della Collina di Torino*, in «Il Quaternario. Italian Journal of Quaternary Sciences», Vol. 18, n. 2, 2005, p. 123-134.
35. Pier Giorgio Isella, Mauro Lanza, *Pagine inedite sul Monte dei Cappuccini*, Museo Nazionale della Montagna, Torino, 1991, p. 19.
36. *Ivi*, p. 27-42.

37. Anthony Cardoza, Geoffrey Symcox, *Op. cit.*, cap. III.
38. Pier Giorgio Isella, Mauro Lanza, *Op. cit.*, p. 43-58.
39. *Ivi*, p. 20.

Il Monte dei Cappuccini nella tavola I.29 del *Theatrum Sabaudiae*, 1682



intestina della città. La struttura che apre le porte ai frati presenta, oltre alla fortificazione vera e propria, una piccola chiesa medievale, un edificio di abitazione e una vigna. I lavori per l'adattamento del luogo iniziano simultaneamente all'insediamento del convento nel 1584: l'ingegnere ducale Giacomo Soldati progetta di trasformare la preesistenza della bastita in una chiesa a pianta centrale e di adattare parte degli edifici esistenti per gli spazi del convento. La costruzione viene interrotta per mancanza di fondi nel 1596[40], anno in cui la chiesa si presenta quasi compiuta nelle strutture di elevazione ma dotata solo di una copertura provvisoria; risultano invece completi il chiostro e le camere del convento. Nel 1610 una nuova campagna di lavori viene affidata al primo architetto ducale Ascanio Vitozzi, il quale completa la chiesa dotandola di coro, sagrestia e cupola, oltre ad ampliare sostanzialmente il convento corredandolo di un secondo chiostro e del refettorio. Con la morte del Vitozzi nel 1615 si apre un secondo iato nei lavori, che vengono ripresi e ultimati (soprattutto nell'ambito decorativo) sotto la guida di Carlo e Amedeo di Castellamonte tra il 1623 e il 1637[41]. Il complesso monastico subisce una fortificazione in occasione dell'assedio del 1640, in cu si rende teatro di scontri e a valle del quale viene condotto dallo stesso Amedeo di Castellamonte un ultimo ampliamento che dota il convento di un terzo chiostro. Acquisita questa configurazione, il complesso rimane sostanzialmente invariato per i due secoli successivi.

Pertanto in questo periodo, corrispondente in larga parte all'apice della stagione sabauda, il Monte dei Cappuccini si consolida come elemento imprescindibile del paesaggio della Collina. La sua posizione prominente e la qualità architettonica del convento ne fanno in un certo senso l'elemento primo della scenografia collinare. Nei secoli in cui la città guarda ai rilievi come il luogo di una

40. *Ivi*, p. 21.
41. *Ivi*, p. 25.

residenza edonistica, infatti, il Monte costituisce l'episodio estetico a cui i villeggianti abbienti non possono sottrarsi ad ogni viaggio da - e verso - la città, arrivando in qualche modo a "saldarsi" con la nozione stessa della scena collinare. Questo fatto è corroborato dalla sterminata produzione artistica di vedute e rappresentazioni che a partire dal Seicento immancabilmente lo ritraggono in primo piano ogniqualvolta la Collina sia oggetto di raffigurazione. In questo senso il Monte può essere inteso come il *segno implicito* della messinscena collinare, in quanto sebbene nella sua vicenda siano riscontabili i riverberi delle grandi narrazioni urbane (dopotutto, la sua realizzazione nasce da una donazione ducale politicamente interessata), la sua natura fenomenica le trascende fino quasi a significare l'estetica della Collina stessa.

L'inscindbilità figurativa tra il Monte e il paesaggio collinare attraversa così senza danno gli anni dell'occupazione napoleonica, in cui la repressione degli ordini religiosi vede il complesso acquisito dall'avvocato Paolo Raby[42], il quale per penuria economica si trova a vendere il piombo che ricopre la cupola. Quando la monarchia restaurata concede nuovamente il Monte ai frati nel 1818, per ovviare alle infiltrazioni la cupola seicentesca viene incapsulata entro un secondo tamburo ottagonale, sormontato da una copertura a falde in lastre di pietra. Questa nuova configurazione segna un nuovo profilo paesaggistico del complesso, ora privo della cupola vitozziana. I Cappuccini vengono tuttavia spodestati definitivamente dopo pochi decenni, in quanto nel 1867 - per l'applicazione della legge Rattazzi sulla soppressione degli ordini religiosi - la sede viene acquisita dal Municipio di Torino, il quale concede parte del convento al Club Alpino Italiano per insediarvi un osservatorio e, nel primo Novecento, il Museo della Montagna. Con l'avvento del XX secolo, inoltre, l'amministrazione

42. *Ivi*, p. 32.

Mary d'Harcourt, *Veduta prospettica di Torino e della chiesa di Santa Maria*, 1820

Claude François Nicole, *Veduta del Monte dei Cappuccini e di Superga*, 1767

Enrico Gonin, *Veduta del Ponte Maria Teresa*, 1841

cittadina concede nuovamente, questa volta in affitto, parti del complesso ai frati Cappuccini. Tale è la configurazione attuale del Monte dei Cappuccini, il quale ha visto conservarsi inalterato il suo valore estetico-rappresentativo anche nella stagione di più intensa urbanizzazione delle pendici collinari - al contrario, andando a costituire un'unità compositiva con la chiesa della Gran Madre e la Villa della Regina.

Una componente non secondaria che ha agito sull'importanza scenica del Monte nel paesaggio è costituita dal fatto che, soprattutto a partire dal secondo Ottocento con la sua secolarizzazione, il complesso è diventato il punto prediletto da cui operare un *controcampo*[43] della rappresentazione collinare. In sostanza, il Monte è andato configurandosi non più solo come nodo figurativo della messinscena, ma anche come centralità estetica (un vero e proprio belvedere) da cui riabbracciare il paesaggio del pubblico, stando dalla parte del proscenio.

43. Cfr. p. 234.

Mario Gabinio, *Panorama della città dal Monte dei Cappuccini*, 1930

2.3b Villa della Regina

Se il Monte dei Cappuccini costituisce un segno implicito permanente nella scenografia della Collina, nell'anfiteatro naturale rivolto alla città che si situa tra la Val san Martino a nord, e la Valsalice a sud, prende posto l'oggetto che forse più di tutti ha ispirato la composizione paesaggistica collinare: la Villa della Regina. Ciò è dovuto al fatto che, dalla sua prima realizzazione all'inizio del Seicento, la villa rappresenta in sostanza il modello ideale della residenza di piacere che dilaga poi sulle pendici collinari, definendo ed articolando l'estensione territoriale del suo allestimento scenico. A potenziare il ruolo rappresentativo dell'edificio, inoltre, concorre la sua vicinanza sia all'anteriore Monte dei Cappuccini, sia ai tessuti più urbanizzati del borgo lungo il Po: la triade composta da Villa, Monte e lo spazio aulico della piazza della Gran Madre costituisce infatti una sorta di "unità estetica", che per equilibrio e composizione figurativi sostanzia la natura di *diorama* del paesaggio della Collina.

La genealogia di questo episodio centrale nella tradizione paesaggistica collinare ha inizio nel Seicento, quando il cardinale Maurizio di Savoia, secondogenito del duca Carlo Emanuele I e ambasciatore presso la Santa Sede, manifesta l'intenzione di insediare la propria residenza torinese sulle prime pendici collinari. La sua ispirazione sono le ville romane rinascimentali[44], che ha avuto modo di conoscere durante le frequentazioni nei suoi lunghi soggiorni nella città pontificia: si tratta di un modello sostanzialmente nuovo nel contesto della Collina di Torino, che fino a quel momento si è resa oggetto della colonizzazione di insediamenti per lo più agricoli.

44. Augusto Pedrini, *Ville dei secoli XVII e XVIII in Piemonte*, Rotocalco Dagnino, Torino, 1965, p. 125.

Così, tra il 1615 e il 1619 il cardinale commissiona all'architetto di corte Ascanio Vitozzi il progetto di un'aulica residenza di piacere, soltanto accompagnata dai rustici in cui è previsto l'alloggio dei mezzadri che curano i terreni della proprietà. Alla morte del Vitozzi proprio all'inzio del cantiere, è lo stesso cardinale a supervisionare la guida dei lavori[45], combinando le proprie fascinazioni con le disposizioni progettuali dell'architetto di corte.

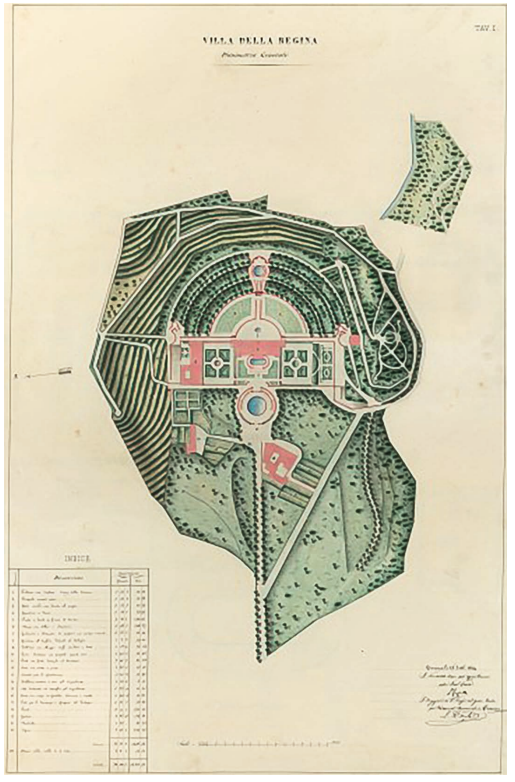
Fin da questa prima fase costruttiva, conclusasi nel 1622, è manifesto il valore paesaggistico che viene riconosciuto al complesso della villa. L'edificio nobile, che consiste in un palazzotto a pianta quasi quadrata, viene posto al centro della conca sopraelevata che si dispone a partire dal versante settentrionale del Monte dei Cappuccini e che risulta naturalmente rivolta a NO, verso la città. La villa viene così realizzata in diretto rapporto compositivo con la vista da e verso Torino, la cui assialità viene ribadita e potenziata dal viale alberato rettilineo che dall'approdo del ponte sul Po si inerpica senza curve fino al piazzale antistante la villa, costruendo una limpida lettura estetica della scenografia collinare. In questo senso risulta quasi paradigmatico il valore raffigurativo che la composizione assume, materializzando lungo questo vettore la tensione verso la Collina che le classi nobili della città vanno sperimentando in quegli anni. L'attenzione all'aspetto scenografico è riaffermato nell'impianto dei giardini progettati dal Vitozzi, il quale sfrutta appieno la configurazione dell'anfiteatro naturale per inserire un giardino geometrico ad impianto semicircolare, che si compone come vera e propria "quinta scenica" per la composizione unitaria di asse viario e villa.

Nel 1642 il cardinale ripudia la porpora e prende in sposa la giovane nipote Ludovica di Savoia, alla quale viene intitolata la villa («Villa Lodovica»). La principessa assume così il ruolo di tutrice dei

45. Rebecca De Marchi, Stéphane Garnero, *La Vigna del cardinal Maurizio, il racconto di villa della Regina*, Beppe Grande Editore, Torino, 1999, p. 4.

La Villa della Regina nella tavola I.29 del *Theatrum Sabaudiae*, 1682

Pietro Foglietti, Luigi Tonta, *Villa della Regina planimetria generale*, 1864



nuovi lavori al complesso collinare, articolati in due diversi momenti. Tra il 1645 e il 1648 Amedeo di Castellamonte cura il progetto di abbellimento dei giardini, organizzando lavori di sbancamento e modellazione del versante collinare per dare forma terrazzata all'emiciclo retrostante l'edificio della villa. Vengono inoltre inseriti le cascatelle, i bacini e le statue del *teatro d'acque*[46], che diviene da subito fiore all'occhiello del parco: l'anfiteatro così allestito rinforza ulteriormente la vocazione rappresentativa del complesso, oltre a stabilire nuovamente un modello di giardino che viene imitato nelle sempre più diffuse vigne collinari. Alla morte del cardinal Maurizio nel 1657, la principessa Ludovica commissiona nuovamente ad Amedeo di Castellamonte non più delle opere nei giardini, ma un ampliamento della villa, la quale viene dotata di due ali e quattro padiglioni angolari.

Quando anche la principessa scompare nel 1692 la villa è trasmessa ad Anna d'Orléans, consorte di Vittorio Amedeo II: è lei a dare il definitivo nome di «Villa della Regina» alla residenza nel momento in cui il marito ottiene il titolo di re di Sicilia (1713). In occasione delle seconde nozze del re, per accogliere la nuova regina Polissena d'Assia la villa intraprende una nuova stagione di lavori, questa volta sotto la guida di Filippo Juvarra (e del suo successore, Giovanni Pietro Baroni di Tavigliano). Il suo progetto datato 1729[47] prevede un sostanziale processo di rielaborazione aulica degli spazi, con interventi sia sulla villa che sul parco: nella prima viene valorizzato il secondo piano dell'edificio, con la realizzazione di terrazze di collegamento con il giardino superiore, oltre che con la ridefinizione dell'intero apparato decorativo e dell'allestimento degli interni. Nel secondo, invece, tutte le architetture decorative (come i padiglioni e i gruppi dei giochi d'acque) sono soggette ad abbellimenti o rifacimenti, in particolare con l'inserimento del

46. Cristina Mossetti, Maria Carla Visconti (a cura di), *La Villa della Regina, Allemandi*, Torino, 2007, p. 11.
47. Augusto Pedrini, *Op. cit.*, p. 126.

belvedere a coronare la scenografia dell'emiciclo. Il complesso del giardino raggiunge così la compiutezza definitiva del suo impianto, il quale si configura - attraverso i raffinati accorgimenti prospettici e compositivi - come una vera e propria scenografia teatrale[48], in qualche modo distillando e mettendo in scena il rapporto raffigurativo tra la città e la Collina tutta.

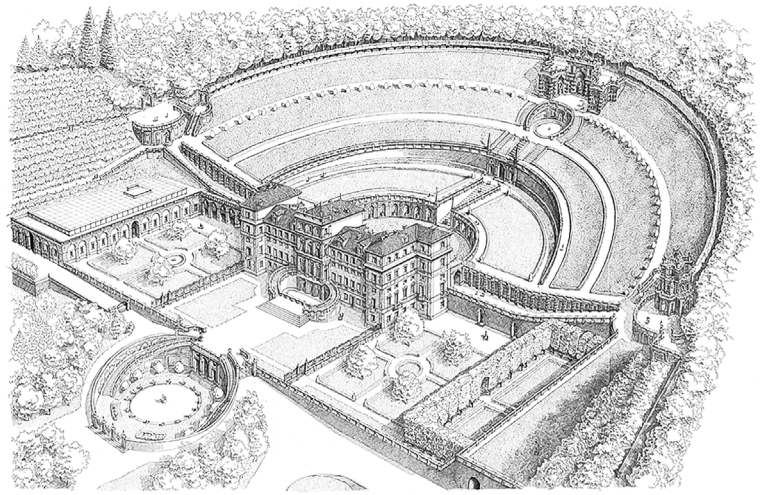
Nel corso del secondo Settecento la villa viene corredata di alcuni edifici di servizio, come le scuderie e il corpo di guardia, ma la coerenza compositiva del complesso residenza-parco non viene intaccata. Dopo l'occupazione napoleonica (in cui è indicata quale *Maison de plaisence* imperiale[49]) e la restaurazione dei Savoia nel 1814, la villa continua a svolgere la sua funzione di residenza reale di loisir, confermando sempre di più il suo *status* di "gioiello" tra le pendici collinari. Nella prima metà dell'Ottocento la realizzazione della chiesa della Gran Madre in corrispondenza dell'inizio del viale che porta alla villa sottolinea ulteriormente il suo valore scenografico, andando a comporre insieme al Monte dei Cappuccini il già citato «trittico compositivo». Nel 1868 Vittorio Emanuele, in partenza per Roma, rende la residenza sabauda sede dell'Istituto per figlie dei militari[50]: gli appartamenti vengono così convertiti in aule e alloggi per le collegiali, mentre i giardini accolgono le attività all'aria aperta. Tale funzione segna più di un secolo di storia della villa, in quanto solamente nel 1975 si assiste alla chiusura dell'istituto. Ad essa seguono alcuni decenni di abbandono, fino a quando nel 1997 un completo restauro dell'edificio e del parco non restituisce il complesso all'uso pubblico museale.

Come in parte accennato, il valore argomentativo che la Villa della Regina non risiede unicamente nel suo costituire uno dei principali elementi

48. Rebecca De Marchi, Stéphane Garnero, *Op. cit.*, p. 38-48.
49. Cristina Mossetti, Maria Carla Visconti (a cura di), *Op. cit.*, p. 8.

50. *Ibidem.*

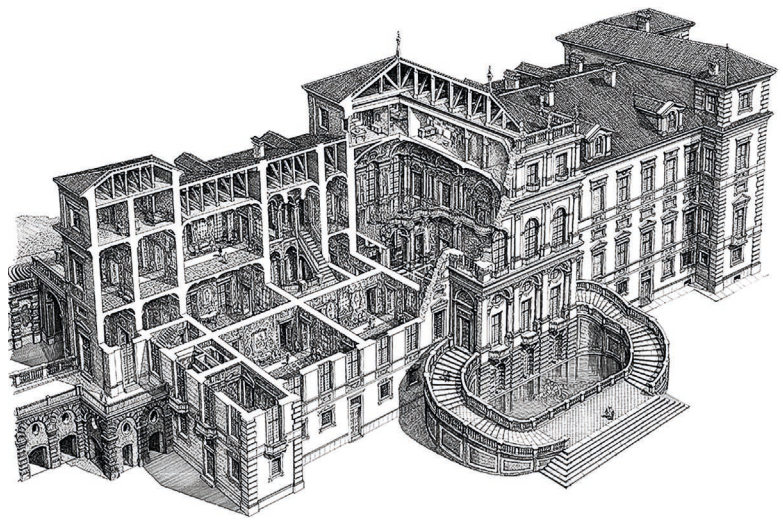
In basso, un dettaglio dalla *Carta topografica della caccia* del 1760-66 in cui è ben leggibile la scenografia paesaggistica individuata dal complesso viale-villa-giardini



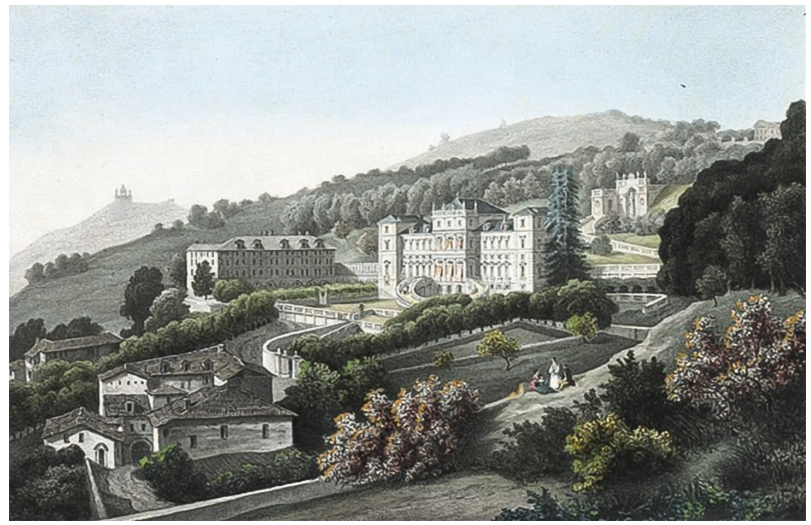
Francesco Corni, *Villa della Regina*

della scenografia collinare, ma nell'intersecare singolarmente anche un altro grande tema della lettura della Collina, l'abitare. Essa, infatti, rappresenta la raffigurazione ideale sia del rapporto che la città mette in campo con la residenza collinare (improntato su un edonismo aulico e benestante), sia della dinamica teatrale nell'allestimento di spazi che veicolino la messinscena dell'ordinamento del potere. Questa duplice tensione è retta dal *fil rouge* unificante del valore estetico riconosciuto alla composizione del paesaggio.

Francesco Corni, *Villa della Regina, spaccato prospettico*



Nicolas Marie Joseph Chapuy, *Veduta prospettica della Villa della Regina*, 1845

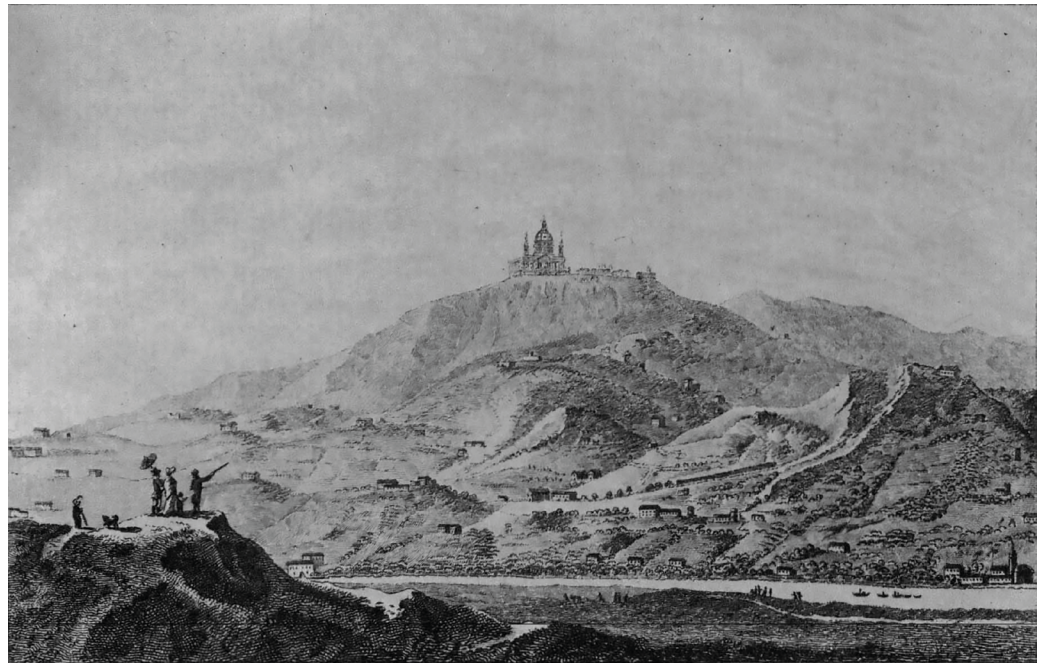


2.3c Superga

Non poteva essere individuato in maniera più persuasiva l'inscindibile nesso fra architettura ed ambiente, in grazia del quale si intessono peculiari collegamenti visivi con Torino e con altri poli esterni alla città come il castello di Rivoli, con la pianura piemontese delimitata dalle Alpi, con i retrostanti rilievi di cui il monte di Superga è propaggine estrema. L'inserto architettonico, classicamente composto e pur dinamicamente attivo, intreccia un fervido colloquio con le modulazioni del territorio, diventandone componente essenziale: il suo luminoso splendore, il verde che lo sottende ed i toni infinitamente vari dell'orizzonte, nitido o sfumato, qualificano in modo indelebile il paesaggio, attribuendo all'edifico juvarriano il ruolo di protagonista di una scena incomparabile. [51]

Il Settecento collinare è il secolo in cui, dopo il trauma dell'assedio francese, la composizione scenografica è portata progressivamente a compimento, grazie soprattutto alla conferma dei grandi segni rimessi dai secoli precedenti e alla diffusione capillare ma equilibrata del modello insediativo delle *vigne*. Questa stagione è inaugurata nel primo quarto del secolo dalla realizzazione del più grande e importante oggetto scenico della Collina, la Basilica di Superga. Se infatti la Villa della Regina rappresenta il segno più *significativo* dell'allestimento scenografico collinare, la grande chiesa posta sulla cima di uno dei poggi più alti del profilo orografico si configura come quello più *estetico*, teatrale nel senso etimologico del termine. Laddove infatti il Monte dei Cappuccini costituisce un segno implicito nelle raffigurazioni collinari, Superga esplica e dichiara all'evidenza le tensioni estetiche che saldano la città alla Collina.

51. Nino Carboneri, *La reale chiesa di Superga di Filippo Juvarra*, Edizioni Ages, Torino, 1979, p. 13.



Enrico Biagetti, *Superga*, 1808

Secondo la mitologia cittadina, l'origine prima della basilica risale alla fase decisiva dell'assedio del 1706[52]. Dopo alcuni mesi di duro accerchiamento da parte delle truppe francesi, infatti, era sopraggiunto in soccorso del duca Vittorio Amedeo II il cugino, il principe Eugenio, il quale era al comando dell'esercito imperiale austriaco. I due si riuniscono sul colle di Superga per studiare dall'alto la configurazione del campo di battaglia in previsione dello scontro decisivo: è in questa occasione che il duca, recandosi nella cappella esistente sul poggio, pronuncia un voto solenne in cui si impegna ad erigere un tempio solenne alla Madonna qualora egli fuoriesca vincitore dalla battaglia. Gli sforzi congiunti di piemontesi ed imperiali hanno successo e i Savoia ottengono la vittoria grazie a cui in seguito, nel 1713, il duca ottiene lo status di re. Le fonti sono contrastanti a proposito della veridicità del voto[53], il

52. Anthony Cardoza, Geoffrey Symcox, *Op. cit.*, p.138-141.
53. Nino Carboneri, *Op. cit.*, p. 6-7.

quale potrebbe essere effettivamente avvenuto, ma quasi sicuramente senza riguardare direttamente la realizzazione di una chiesa sul colle. La scelta definitiva per il sito del nuovo tempio, infatti, non risale che al 1716[54], un decennio dopo le vicende dell'assedio. Ad ogni modo, se da una parte la ricca aura quasi mitologica che avvolge la genealogia della basilica presenta una scarsa rilevanza storica, essa è nondimeno testimonianza della carica valoriale che la cultura e la tradizione cittadina vi hanno nel tempo riversata.

Nel 1714 un primo progetto per la costruzione di un edificio religioso, corredato di chiesa, era stato proposto da Antonio Bertola, ma l'anno successivo vede l'arrivo a Torino del messinese Filippo Juvarra[55] in qualità di nuovo architetto del re. Si tratta della figura che porta al culmine piemontese il ruolo di progettista al servizio della casata: come e ancor più di Ascanio Vitozzi, Carlo e Amedeo di Castellamonte, Michelangelo Garove prima di lui, infatti, egli si dedica alacremente alle commissioni sabaude che mirano all'allestimento della capitale. Durante la sua permanenza torinese tra il 1715 e il 1735 il lavoro dell'architetto siciliano tocca tutti gli ambiti urbani ed extraurbani principali, e tra questi la basilica di Superga è il primo. Accantonate le prime proposte del Bertola, Juvarra si dedica infatti alla stesura del progetto tra il 1715 e il 1716, giungendo a formulare una proposta maturata grazie alla sua esperienza accumulata sia negli ambienti borbonici che presso la città papale[56].

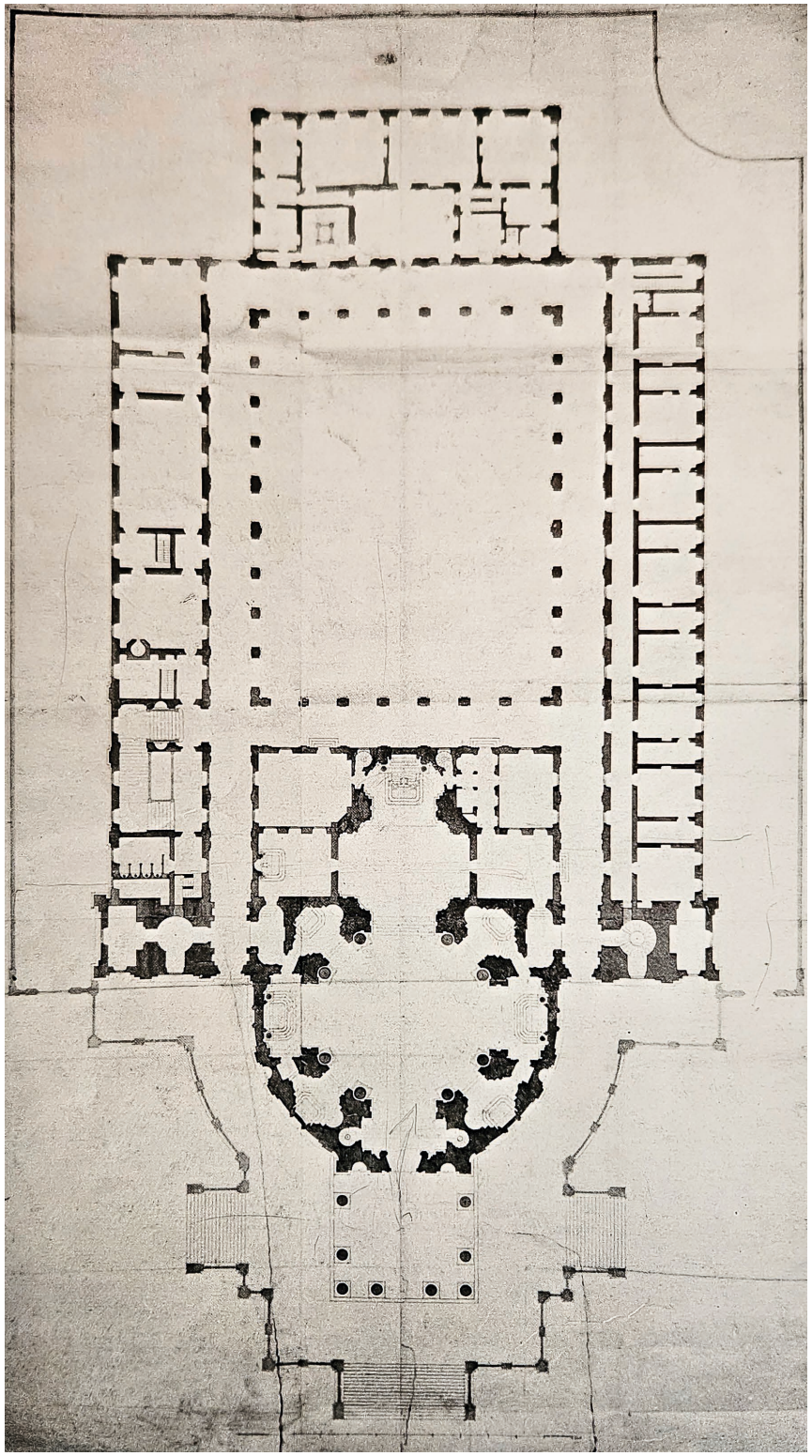
La commessa di Vittorio Amedeo II prevede la realizzazione di una chiesa dedicata alla Vergine da destinare quale tempio religioso e sepoltura dinastici, corredato da un convento annesso ad un palazzotto per la villeggiatura del sovrano. Il sito prescelto è significativo: su tratta della vetta del colle più alto tra tutti i poggi circostanti (superato solo quello della Maddalena più a sud), completamente

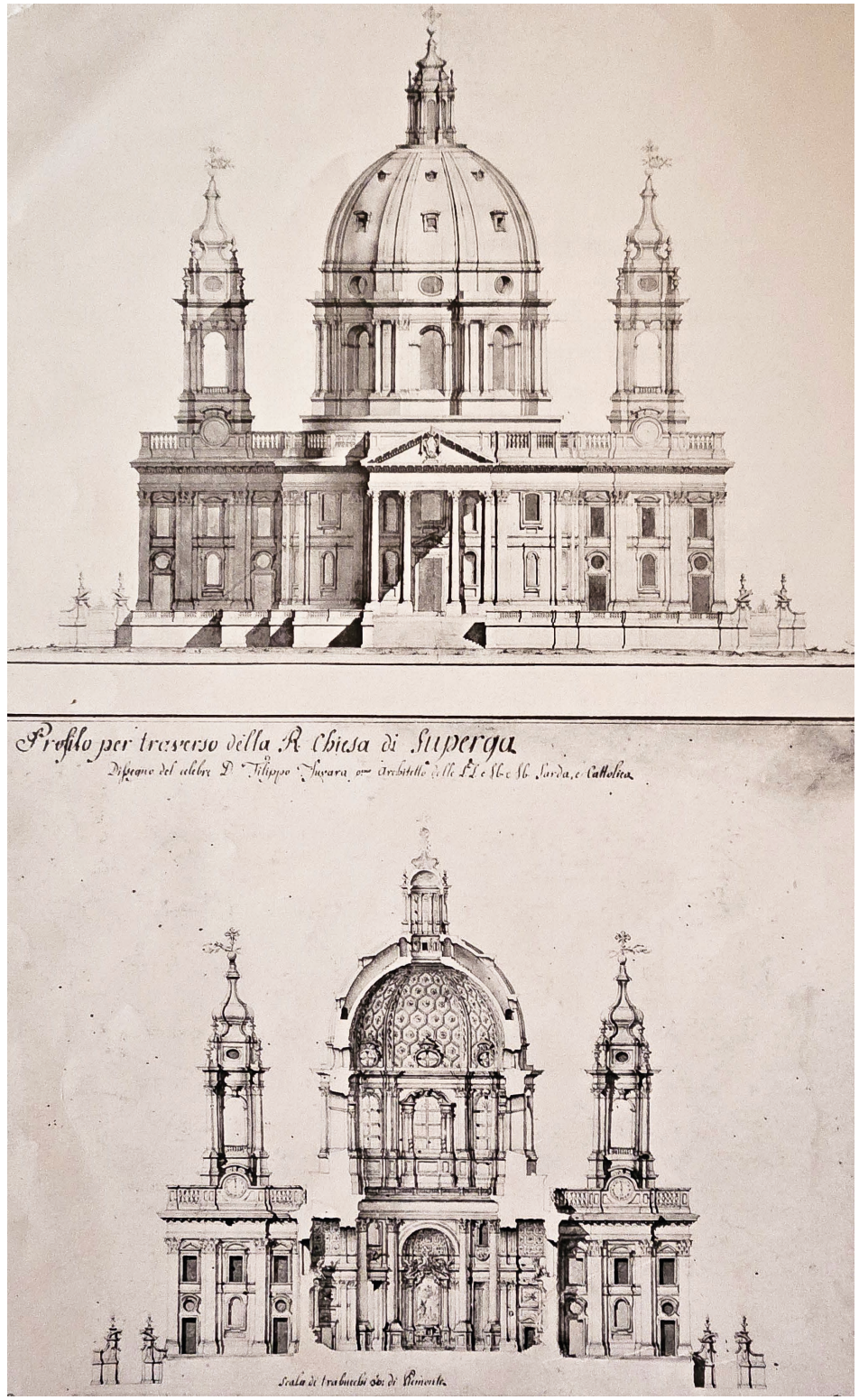
54. *Ibidem*.
55. Sulla vita e le opere di Juvarra cfr. Gianfranco Gritella, *Juvarra. L'architettura*, Panini, Modena, 1992; Roberto Gabetti, *Filippo Juvarra alla corte di Torino: l'architetto e la città*, in Giuseppe Ricuperati (a cura di), *Storia di Torino. La città fra crisi e ripresa, 1630-1730*, Einaudi, Torino, 2002, p. 969-994; Paolo Cornaglia, Andrea Merlotti, Costanza Roggero (a cura di), *Filippo Juvarra: 1678-1736, architetto dei Savoia, architetto in Europa*, Campisano, Roma, 2014.
56. Nino Carboneri, *Op. cit.*, p. 5-6.

aperta verso entrambi i versanti della Collina e soprattutto scenograficamente allineata allo stradone di Rivoli, il forte segno paesaggistico che appena pochi anni prima aveva tracciato il Garove. È evidente quindi l'intenzione già della committenza sabauda di realizzare una sorta di "quadratura del cerchio" per il grande sistema territoriale di apparati rappresentativi che da più di un secolo andava prendendo forma. La basilica simboleggia così il coronamento figurativo unificante dell'immaginario dinastico sabaudo, entrando in risonanza dominante con gli altri elementi della scenografia territoriale torinese e assurgendo a vero e proprio "riferimento cartesiano" nell'allestimento scenico collinare.

Il talento cristallino di Juvarra traduce in progetto[57] queste istanze giungendo ad una ricercata e personale formulazione a cavallo tra barocco, rococò e neoclassicismo. Il complesso occupa la vetta del colle, opportunamente livellata con ingenti lavori di sterramento, e presenta uniti in un unico grande oggetto la chiesa, il convento e il palazzo. La prima è il fulcro del progetto e sorge su di un imponente basamento rialzato, sopra il quale trova posto il profondo pronao dotato di otto colonne che regge il timpano triangolare. L'esterno del tempio si configura per un forte slancio, verticale ma non solo, delle sue forme: la cupola a doppia calotta che copre lo spazio principale, già sormontata da una generosa lanterna, è impostata su di un altissimo tamburo che la proietta ancora di più verso l'alto. Ai lati del corpo centrale, ad esso collegati tramite due ali, sono posti due campanili squisitamente barocchi che risultano ben separati dall'elevato della cupola. In generale, l'intera composizione si caratterizza per una sorta di "spinta espansiva" che dilata come da un punto centrale le strutture e gli elementi verso l'esterno accentuando quasi espressionisticamente le proporzioni dell'edificio. In questa dinamica si riconosce la tensione paesaggistico-scenografica

57. *Ivi*, p. 13-23.




Profilo per traverso della R. Chiesa di Superga
Disegno del celebre D. Filippo Juvara, ora Architetto delle R.L. e S.R. S.R. Sarda, e Cattolica
Scala de trabucchi sto di Piemonte.

quale vocazione principale: l'articolazione così satura e quasi muscolare delle forme è infatti messa in campo a favore di una relazione estetica a scala territoriale, anche a leggero discapito di una sua fruizione percettiva in loco. In altre parole, la basilica viene progettata da Juvarra innanzitutto in quanto oggetto scenico, e poi solo successivamente come spazio praticato.

Tale fatto è ribadito dalle proporzioni massicce del convento annesso al retro della basilica, il quale si presenta con un semplice impianto squadrato rettangolare, svolto attorno all'allungato cortile centrale. Nonostante la mole, tuttavia, la subalternità dell'edifcio rispetto alla chiesa è apertamente dichiarata nei trattamenti delle superfici esterne: laddove la basilica è rivestita di intonaci colorati e marmi, il convento si presenta con un sobrio rivestimento di mattoni a nudo, sulla cui trama sono appena accennati lesene e fasce marcapiano. Sul lato opposto del cortile, in direzione del versante orientale della Collina, trova posto il palazzo per la villeggiatura reale. Anch'esso avrebbe dovuto seguire il medesimo povero apparato decorativo del convento, ma la sua realizzazione non viene mai portata a termine, lasciando esposti solamente i setti murari scoperti. L'ultimo elemento del complesso non è invece visibile dall'esterno, in quanto si tratta dell'impianto delle cappelle sepolcrali sabaude posizionate al di sotto della chiesa: previste già nel progetto juvarriano, vengono portate a termine da Francesco Martinez alla fine del secolo. Il cantiere della basilica viene invece chiuso, così come era stato aperto e assiduamente supervisionato, da Juvarra stesso in quanto le operazioni di costruzione si protraggono dal 1717 all'inaugurazione del 1731, momento in cui la fabbrica assume la sua conformazione definitiva, senza subire seguenti rimaneggiamenti.

Mario Gabinio, *Superga vista da Borgo Dora*, 1913

La basilica in allineamento a corso Francia, cartolina, 1960

2.3d Villa Gualino

L'avvento del Novecento rappresenta un momento di scarto nella tradizione raffigurativa della scenografia della Collina. Con il massiccio spostamento della popolazione ivi residente verso la crescente metropoli - attirata dalle più rosee prospettive lavorative - che era già iniziato negli ultimi decenni del XIX secolo, al paesaggio che era andato per secoli costruendosi sui rilievi viene a mancare il presidio necessario per il mantenimento di quella configurazione scenografica. Il palcoscenico collinare aveva infatti fino a questo momento accolto un apparato di segni figurativi per lo più aulici e considerevoli (generalmente le *vigne*), disposti secondo un equilibrio compositivo ispirato dall'orografia e sempre confermato nei secoli. In tale sistema i grandi episodi scenografici - come i casi sopra esposti - si configurano come punti notevoli di quell'apparato figurativo, riverberando e concretizzando le istanze rappresentative della narrazione urbana sabauda. Con il primo dopoguerra si inaugura invece la stagione dell'intensa urbanizzazione residenziale della Collina, che detona in tutta la sua scala territoriale tra gli anni Cinquanta e Settanta: alla composizione aulica viene così a sostituirsi[58] una miriade privata di segni scarsamente investiti di valenze scenografiche (non si tratta di una valutazione qualitativa, ma di una constatazione storica).

In tale contesto, la monumentale villa che Riccardo Gualino commissiona nei tardi anni Trenta rappresenta in un senso l'ultimo epigono della storica tradizione raffigurativa collinare, in quanto su di essa si concentrano sia le proiezioni rappresentative dell'immaginario dei poteri cittadini, sia una esplicita tensione scenografica

58. Cfr. p. 90-94.

Felice Casorati, *Ritratto di Riccardo Gualino*, 1922

nella composizione del paesaggio alla scala dell'intera Collina. La vicenda che caratterizza l'edificio è strettamente legata a quella del suo committente: nato da una ricca famiglia biellese nel 1879, nel primo Novecento infatti Riccardo Gualino[59] rappresenta la massima incarnazione della classe alto-borghese italiana. Dotato di eccezionali capacità imprenditoriali e finanziarie, già prima della Grande Guerra si presenta come abile investitore e uomo d'iniziativa fondando e portando al successo grandi imprese come la UNICEM (al tempo principale ditta itaiana di produzione cementizia) e la SNIA Viscosa (prima compagnia di trasporti, poi azienda chimica). In particolare, proprio le sue attività nell'ambito dell'edilizia lo introducono nel panorama internazionale portandolo in contatto con gli ambienti dell'alta finanza europea, con cui da subito stringe saldi e assidui rapporti. Dopo la Prima Guerra Mondiale Gualino entra in stretto contatto con Giovanni Agnelli, tanto da assumere il

59. Per una prospettiva biografica del personaggio cfr. Riccardo Gualino, *Frammenti di vita e pagine inedite*, Famija Piemonteisa, Roma, 1966 e Giorgio Caponetti, *Il grande Gualino*, UTET, Milano, 2018.

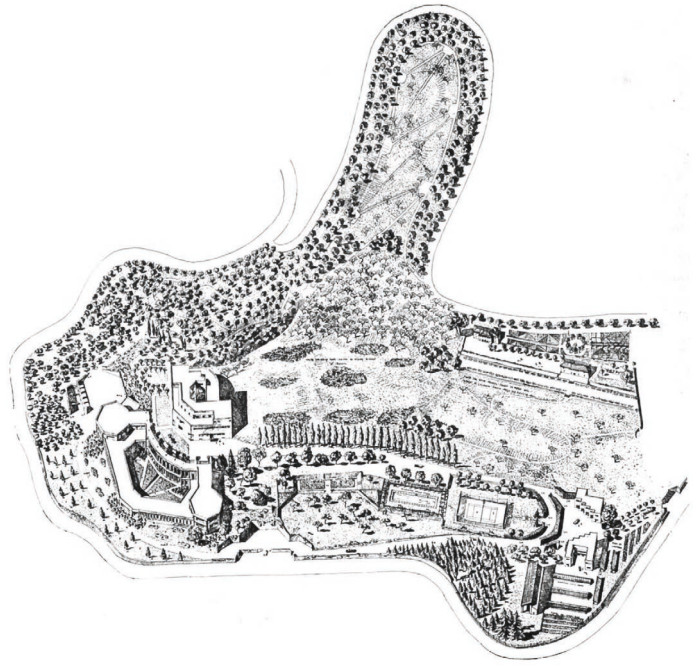
ruolo di vicepresidente della FIAT. Questo fatto non rallenta la girandola delle sue imprese economiche, che vedono anzi negli anni Venti l'apice della loro parabola con la fondazione del gigante alimentare UNICA (Unione Nazionale Italiana Cioccolato e Affini) e un'impressionante divisione degli investimenti che lo porta ad avere proprietà ed interessi in svariati settori, dalla radiofonia alla produzione di pianoforti.

Per tutto il decennio degli anni Venti[60] Riccardo Gualino gode di un ininterrotto successo economico che gli consente di condurre una assidua frequentazione delle più alte sfere del *jet set* finanziario mondiale, oltre che uno stile di vita edonistico ricco di incontri e ricevimenti mondani. È inoltre in questi anni che, grazie anche allo stretto rapporto con il celebre critico d'arte Lionello Venturi, si dedica sempre di più con la moglie Cesarina alla raccolta di un'imponente collezione di opere, assecondando una comune passione che i due condividono già da prima della guerra. In breve tempo tale collezione raggiunge proporzioni tali da spingere Gualino a commissionare una nuova residenza torinese (quella in cui vive in san Salvario non è più sufficiente). Così nel 1928, in concomitanza dell'apertura del cantiere per il suo palazzo d'uffici[61] in corso Vittorio Emanuele II - progettato da Pagano e Levi-Montalcini e da subito riconosciuto come capolavoro del Razionalismo italiano - il finanziere si rivolge agli architetti romani Andrea, Clemente e Michele Busiri Vici per realizzare la nuova grande residenza sulla Collina.

La posizione scelta è significativa: si tratta di una cresta terrazzata adiacente al Parco di san Vito, leggermente avanzata rispetto agli altri contrafforti collinari e posta a circa 350m di altitudine, e per questo completamente aperta alla città. Si tratta in sostanza di un poggio, un "piedistallo" naturale perfetto per accogliere un oggetto significativo

60. Cfr. Roberto Gabetti, *Roberto Gualino e la Torino degli anni Venti*, in «Studi Piemontesi», vol XI, marzo 1982.
61. Agostino Magnaghi, Mariolina Monge, Luciano Re, *Guida all'architettura moderna di Torino*, Lindau, Torino, 1995, p. 118-119.

Assonometria complessiva



nella composizione paesaggistica collinare. E infatti gli architetti non esitano, ispirati dallo stesso Gualino, a produrre un oggetto di dimensioni e proporzioni considerevoli caratterizzato da una peculiare commistione[62] di stilemi propri dell'Espressionismo e del nascente Razionalismo italiano. Il progetto[63] prevede un vasto corpo centrale su tre piani di articolata forma poligonale, collegato da gallerie e bracci a due lunghe ali monopiano disposte più in basso lungo il profilo della collina. Il primo, dotato di un cortile centrale, è sede della residenza padronale (con gli spazi di rappresentanza al pianterreno, gli alloggi al primo e le camere di servizio al secondo), mentre i secondi accolgono gli spazi per la ricca collezione d'arte ed integrano anche un teatro da 200 posti. La villa diventa dunque espressione sia del grande potere economico di Gualino, sia del suo mecenatismo illuminato: si costituisce così un'unità compositiva tra la vocazione abitativa e quella espositiva,

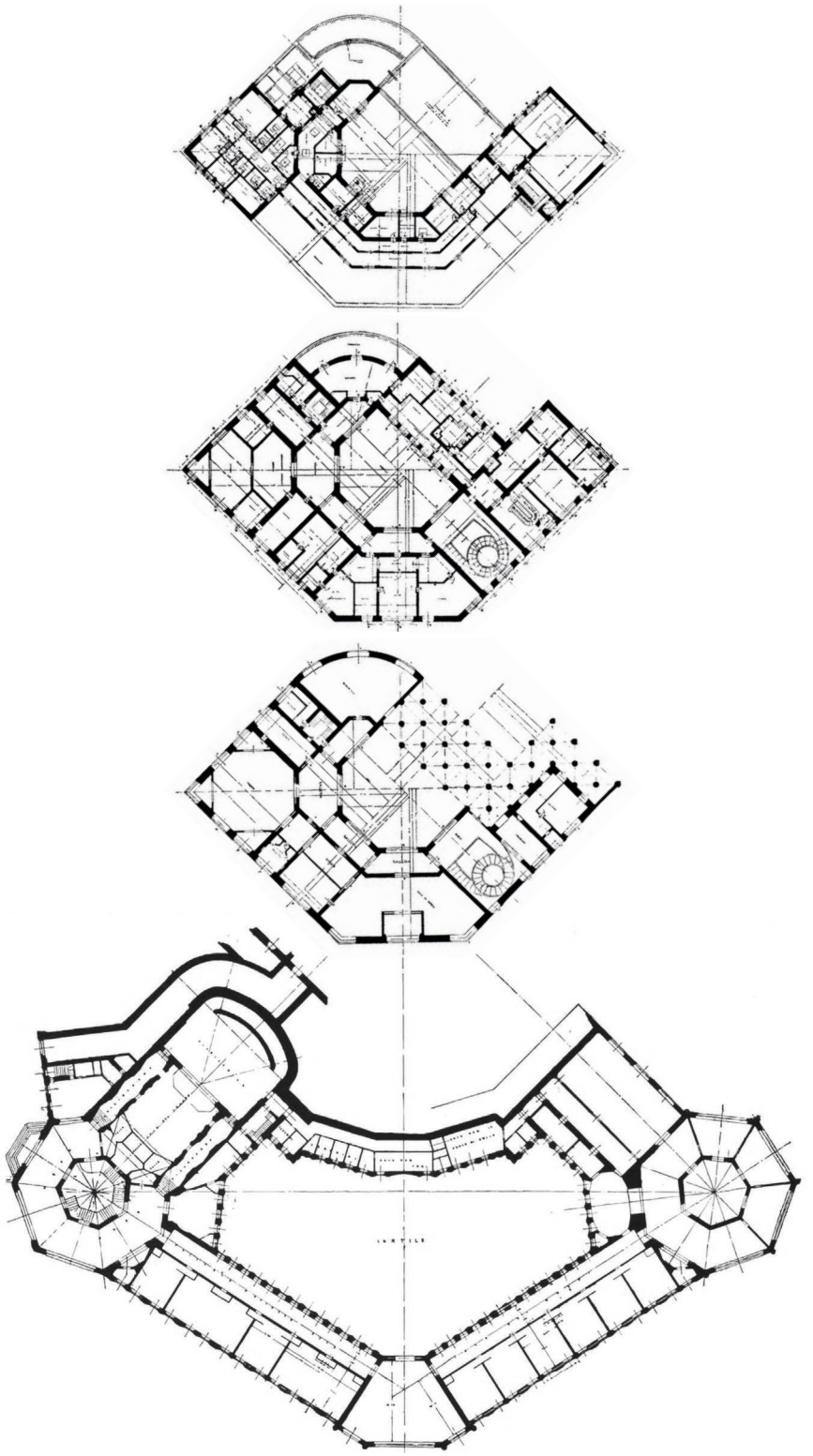
62. Guido Montanari, *Interventi urbani e architetture pubbliche negli anni Trenta: il caso Piemonte*, CLUT, Torino, 1992, p. 69-70.
63. *La colonia elioterapica di San Vito*, «L'Architettura Italiana», maggio 1935, p. 150-168.

Pagina a fronte, le piante del progetto originale degli architetti Busiri Vici

entrambe riunite nel monumentale complesso che con il suo grande impatto visivo connota da subito il prospetto scenico della Collina.

I lavori di costruzione procedono velocemente, ma la crisi finanziaria del 1929 colpisce duramente le casse dell'imprenditore e le opere di costruzione subiscono un progressivo rallentamento. Nei mesi seguenti i rapporti tra Gualino e gli organi del regime fascista, cui il finanziare non aveva - e non avrà - mai aderito si deteriorano in maniera definitiva: i suoi beni vengono confiscati ed espropriati, e nel gennaio 1931 è mandato al confino sull'isola di Lipari. La sua ostracizzazione si traduce nel completo arresto del cantiere della villa quando quest'ultima è quasi ultimata (le strutture sono complete e mancano solamente le rifiniture). Anche al termine del confino nel tardo 1932 esso non viene riattivato, in quanto Gualino, estromesso da pubblichi impieghi ed economicamente provato, si trasferisce nella sua residenza di Portofino. Così nel 1934 il complesso è rilevato dalla Federazione dei fasci di Torino con l'intenzione di insediarvi una colonia per i giovani balilla, la «Colonia elioterapica 3 gennaio». Il progetto[64] è affidato ad una squadra composta dall'ingegnere Luigi Ferroglio e dagli architetti Ferruccio Grassi, Mario Passanti e Paolo Perona, i quali portano a compimento entro l'aprile del 1936 i lavori di adattamento della struttura. Gli spazi della villa vengono così trasformati[65] in un convitto capace di accogliere fino a 500 bambini durante la stagione estiva. Nel corpo centrale trovano posto gli uffici amministrativi e gran parte dei dormitori, mentre nelle due ali e nelle gallerie inferiori si situano la mensa, le aule, l'infermeria ed ulteriori camerate; i locali del teatro sono mantenuti in previsione di proiezioni e di spettacoli per gli ospiti della colonia, mentre il parco e le corti interne vengono attrezzati per accogliere le attività sportive dei giovani. Dal punto di vista

64. Guido Montanari, Op. cit., p. 70-71.
65. *Colonia elioterapica "3 gennaio" a Torino*, «L'Architettura italiana», luglio 1936, p. 145-161.



stilistico, la trasformazione si presenta con un approccio piuttosto neutro, limitandosi a rinforzare maggiormente i stilemi razionalisti a discapito di quelli espressionisti (ad esempio, viene rimosso dal corpo centrale un originale portico che metteva in comunicazione la corte con il parco). Dopo la guerra, in seguito ai danni subiti dalle bombe solo sommariamente ripristinati, l'edificio conosce lunghi decenni di usi alterni e abbandono, fino a quando negli anni Ottanta non viene acquisito dal Comune. Dopo profondi lavori di ristrutturazione il complesso riapre nel 1994 al pubblico in qualità di centri congressi polifunzionale.

Come si è accennato all'inizio del paragrafo, la villa rappresenta forse l'ultimo grande segno rappresentativo della scenografia collinare. Sul complesso convergono infatti gli immaginari e i racconti urbani della Torino industriale al suo stadio fondativo, caratterizzata dall'emergere di una influente classe borghese imprenditoriale capace di rivaleggiare persino con gli apparati di potere del fascismo, fino alle estreme conseguenze - come mostra proprio la vicenda personale di Riccardo Gualino. Essa rappresenta inoltre una declinazione originale ma coerente dell'atmosfera residenziale della Collina, coniugando l'abitare con gli spazi aulici dell'arte e di rappresentanza, e con la sua mole e la sua prominenza il complesso si pone all'interno del paesaggio collinare con la stessa sfrontatezza dei grandi episodi della stagione sabauda, con cui anzi sembra stabilire un dialogo rappresentativo alla pari. Dalla sua travagliata realizzazione la Collina non ha sostanzialmente più visto inserirsi simili oggetti di scena, divenendo palcoscenico di una rappresentazione sempre più rada e pulviscolare.

Il complesso della villa in configurazione di colonia, cartolina del 1938

La villa quasi ultimata si staglia sopra il Valentino, 1930

CONTROCAMPO

Il versante torinese è come un terrazzo costruito dalla natura verso la maestosa chiostra delle montagne: spettacolo che in giornate ventose e serene [...] può divenire emozionante. Si direbbe infatti di avere distesa ai piedi una immensa carta geografica.

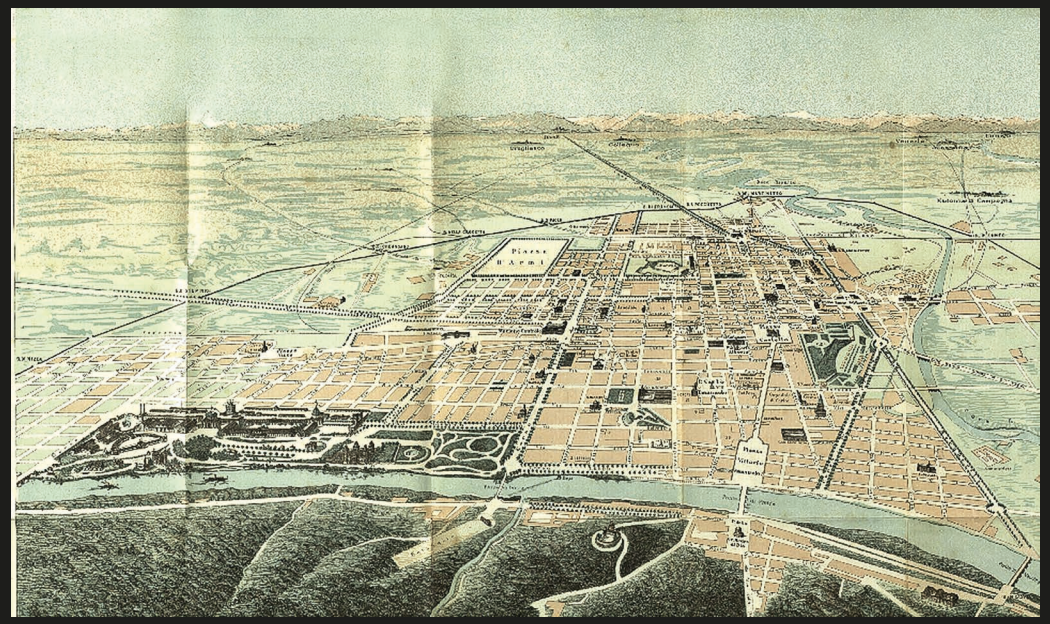
Remo Grigliè, *Invito alla collina torinese*, 1968

Nell'esposizione del rapporto estetico che intercorre tra la Collina e la metropoli in sponda sinistra è emerso come le pendici collinari si configurino come il supporto privilegiato su cui le grandi narrazioni urbane, ma non solo, compongono una scenografia (auto) rappresentativa. Nei termini della metafora turriana del peasaggio come teatro, quindi, compare la distinzione tra un pubblico - la città di pianura - e un palcoscenico. Ma non è a questi minimi termini che la realtà si riduce. Se infatti la Collina è davvero il luogo di una proiezione figurativa scenografica, allestita in funzione di una contemplazione estetica, essa è altrettanto un luogo abitato e praticato: le istanze spettatoriali di cui è investita sono prevalenti ma non ne esauriscono la natura. Non esiste dunque solamente un *guardare la Collina*, ma anche un *guardare dalla Collina*.

Infatti nella storia urbana i rilievi hanno costituito per la città quello che lo specchio è rispetto al corpo, nelle parole di Foucault: dispositivo per assegnare uno spazio all'esperienza del corpo. La forma della città nella città è esperita implicitamente, non esiste soluzione di continuità tra attori e spettatori nonostante la relazione rappresentativa ne innervi gli spazi. La Collina offre così l'opportunità di sottrarsi alla complanarità e all'immanenza della piana urbanizzata, estrinsecandone le dinamiche implicite. Questa trascendenza estetica non si manifesta solo nel suo essere fondale, quinta scenica da comporre, ma nel rappresentare l'occasione privilegiata di per una prospettiva davvero riflessiva: non è un caso che per secoli le raffigurazioni urbane abbiano sistematicamente assunto i rilievi della sponda destra come punto di vista olistico da cui abbracciare la città e il suo territorio. Il paesaggio estetico della Collina non è soltanto il prospetto del *guardare*, ma anche lo spazio del *guardarsi*.

Charles Inselin, *Veue de la Ville de Turin et ses Environs*, 1695

Ignoto, *Torino a colpo d'occhio*, 1884



BIBLIOGRAFIA RAGIONATA

Il racconto del paesaggio estetico collinare trae le proprie origini argomentative in un orizzonte bibliografico e di ricerca che è sterminato. Nel campo delle dinamiche urbane figurative e autorappresentative non si può esimere dal ricordare i contributi angolari ormai più che classici come Kevin Lynch, *The image of the city*, Harvard University Press, Cambridge, 1960; Robert Venturi, Denise Scott Brown, Steve Izemour, *Learning from Las vegas*, MIT, Londra, 1972; Rem Koolhaas, *Delirious New York: a retroactive manifesto for Manhattan*, Oxford University Press, New York, 1978. Tutti contengono ed articolano in varia misura l'interazione tra la costruzione dello spazio concreto e la sua rappresentazione quale dinamica propulsiva progettuale. Nello stesso alveo rientra anche il più recente Ash Amin, Nigel Thrift, *Cities: reimagining the urban*, Polity, Cambridge, 2002. Su questo sostrato più espressamente disciplinare si innestano utili contributi di semiotica urbana, tra cui si cita il volume a cura di Isabella Pezzini, Riccardo Finozzi, *Dallo spazio alla città. Letture e fondamenti di semiotica urbana*, Mimesis, Milano, 2020. Per quanto riguarda la riflessione sulla vocazione teatrale nel rapporto tra città, territorio e paesaggio la ricerca muove a partire da due imprescindibili contributi: Rosario Assunto, *Il paesaggio e l'estetica*, Novecento, Palermo, 1994, ed Eugenio Turri, Eugenio Turri, *Il paesaggio come teatro*, Marsilio, Venezia, 1998. Il primo costituisce un testo fondamentale nella ricerca disciplinare e filosofica sul paesaggio, mentre dal secondo è ricavata la feconda metafora utile ad indagare il caso di Torino e della Collina.

L'attenzione posta alla relazione estetica tra la città e i rilievi collinari è fatto inusuale nella bibliografia storica disciplinare, ma come taglio tematico può essere rintracciato in contributi sulla storia urbana di Torino *tout court* come Mario Passanti, *Lo sviluppo urbanistico di Torino dalla fondazione all'Unità d'Italia*, INU, Venezia, 1966; Augusto Cavallari Murat, *Forma urbana ed architettura nella Torino barocca: dalle premesse classiche alle conclusioni neoclassiche*, UTET, Torino, 1968; Mario Abrate (a cura di), *Torino città viva: da capitale a metropoli, 1880-1980: cento anni di vita cittadina*, Centro Studi Piemontesi, Torino, 1980; Vera Comoli Mandracci, *Torino*, Laterza, Roma, 1983. Più pertinentemente al contesto collinare la medesima operazione può essere condotta in testi come Italo Insolera et al., *Saggi su la collina di Torino*, Marsilio, Padova, 1972 e il sempre valido Elisa Gribaudi Rossi, Aldo Bubbio, *Ville e vigne della collina torinese: personaggi e storia dal XVI al XIX secolo*, Piero Gribaudi Editore, Torino, 1981. Un approccio fotografico alla questione della Collina come supporto scenografico è riscontrabile in Giorgio Faraggiana, *In fondo alle vie di Torino: la città e le Alpi*, Editris, Torino, 2005.

Per quanto concerne il caso studio del Monte dei Cappuccini la bibliografia specialisticamente dedicata è piuttosto scarsa. Fa eccezione il ricchissimo volume prodotto in occasione della conclusione degli importanti restauri che racchiude un ritratto estensivo del complesso religioso: Pier Giorgio Isella, Mauro Lanza, *Pagine inedite sul Monte dei Cappuccini*, Museo Nazionale della Montagna, Torino, 1991. In precedenza si riscontra il contributo meno strettamente disciplinare di Dina Rebaudengo, *I Cappuccini del Monte*, Aiace, Torino, 1966. Informazioni sparse sull'opera si rintracciano nei profili dell'architetto che ne improntato l'impianto: Aurora Scotti (a cura di), *Ascanio Vitozzi ingegnere ducale a Torino*, La Nuova Italia, Firenze, 1969; Nino Carboneri, *Ascanio Vitozzi: un architetto tra manierismo e barocco*, Officina edizioni, Roma, 1983.

La vicenda della Villa della regina rappresenta d'altro campo un orizzonte bibliografico più ampio in virtù della sua illustra genealogia. Essa fa la sua comparsa in molte raccolte dedicate alle residenze collinari, come Augusto Pedrini, *Ville dei secoli XVII e XVIII in Piemonte*, Rotocalco Dagnino, Torino, 1965, Costanza Roggero Bardelli, Maria Grazia Vinardi, Vittorio Defabiani, *Ville Sabaude*, Rusconi, Milano, 1990 e il sopracitato Elisa Gribaudi Rossi, Aldo Bubbio, *Ville e vigne della collina torinese: personaggi e storia dal XVI al XIX secolo*, Piero Gribaudi Editore, Torino, 1981. Le sono inoltre dedicate numerose monografia, tra cui spiccano sicuramente Rebecca de Marchi, Stéphane Garnero, *La Vigna del cardinal Maurizio: il racconto di villa della Regina*, Beppe Grande Editore, Torino, 1999, e Cristina Mossetti, Maria Carla Visconti, *La Villa della Regina*, Allemandi, Torino, 2007.

Curiosamente, nel caso della basilica di Superga il prestigio e la genealogia dell'edificio non si accompagnano ad una particolare abbondanza di contributi monografici. Hanno ormai valore storico testi come Felice Pastore, *Storia della Reale Basilica di Soperga. Terza edizione corretta ed accresciuta dall'autore*, Stamperia Reale, Torino 1814 e Guglielmo Stefani, *Superga. Monografia storica illustrata*, Cugini Pomba Editori, Torino 1850. La più ricca raccolta di informazioni e disegni del progetto del complesso è sicuramente Nino Carboneri, *La reale chiesa di Superga di Filippo Juvarra*, Edizioni Ages, Torino, 1979, volume davvero imprescindibile. L'importanza dell'opera e la sua rilevanza nel *corpus* juvarriano fanno sì che essa compaia in molta letteratura dedicata all'architetto messinese come nel caso di Gianfranco Gritella, *Juvarra. L'architettura*, Panini, Modena, 1992; Roberto Gabetti, *Filippo Juvarra alla corte di Torino: l'architetto e la città*, in Giuseppe Ricuperati (a cura di), *Storia di Torino. La città fra crisi e ripresa*, 1630-1730, Einaudi, Torino, 2002, p. 969-994; e Paolo Cornaglia, Andrea Merlotti, Costanza Roggero (a cura di), *Filippo Juvarra: 1678-1736, architetto dei Savoia, architetto in Europa*, Campisano, Roma, 2014.

Per quanto riguarda il caso di Villa Gualino i riferimenti bibliografici si compongono innanzitutto degli articoli coevi che testimoniano il clima culturale che circonda il progetto e la realizzazione dell'opera, oltre naturalmente alla sua conversione in colonia fascista: *La colonia elioterapica di San Vito*, «L'Architettura Italiana», maggio 1935, p. 150-168; e *Colonia elioterapica "3 gennaio" a Torino*, «L'Architettura italiana», luglio 1936, p. 145-161. All'edificio tuttavia non risultano dedicati contributi monografici, ed esso compare per lo più in testi di più ampio respiro come Guido Montanari, *Interventi urbani e architetture pubbliche negli anni Trenta: il caso Piemonte*, CLUT, Torino, 1992 e Agostino Magnaghi, Mariolina Monge, Luciano Re, *Guida all'architettura moderna di Torino*, Lindau, Torino, 1995. La rilevanza storica della figura di Riccardo Gualino (e l'importanza che la villa riveste nella sua vicenda) fa sì che l'opera compaia in pubblicazioni a lui dedicate, come: Alessandro Martini, *L'impegno privato e la passione pubblica, dall'Europa all'Italia. Riccardo Gualino tra teatro, musica e danza*, 1923-1931, in Loretta Mozzoni, Stefano Santini (a cura di), *Architettura dell'eclettismo. Il rapporto tra l'architettura e le arti (1930-1960)*, Liguori, Napoli 2009, pp. 87-120, e Roberto Gabetti, *Roberto Gualino e la Torino degli anni Venti*, in «Studi Piemontesi», vol XI, marzo 1982.

CREDITI D'IMMAGINE

p. 166 Antonio Bueno, *Composizione metafisica*, 1940, olio su tela, collezione privata © wikiart.org

p. 169 Hiroshi Sugimoto, Dioramas. Gorilla, 1994, fotografia © Fraenkel Gallery

p. 169 Edward Hopper, Two comedians, 1965, olio su tela, collezione privata © edwardhopper.net

p. 170 Gigi Chessa, *Mezzogiorno*, 1929, olio su tela, GAM di Torino © Fondazione Guido ed Ettore de Forneris

p. 171 Riccardo Moncalvo, *Casa Orengo*, 1951 © Archivio Riccardo Moncalvo

p. 175 Aldo Rossi, *Teatro del mondo*, 1980 © archiweb.cz

p. 180 Autore ignoto, Veduta delle due sponde del Po, 1650 circa © cultor.org

p. 180 Francesco Corni, Veduta di Torino con la sua Corona di Delitie, tratto a china © Fondazione Francesco Corni

p. 182 Veduta del castello di Rivoli, da Joan Blaeu, *Theatrum statuum regiae celsitudinis Sabaudiae ducis Pedemontii principis Cypri regis. Pars prima exhibens Pedemontium et in eo Augusta Taurinorum & loca viciniora*, apud heredes Ioannis Blaeu, Amsterdam, 1682, tav. 44 © Archivio Storico della Città di Torino

p. 182 Veduta del castello del Valentino, da Joan Blaeu, *Theatrum statuum regiae celsitudinis Sabaudiae ducis Pedemontii principis Cypri regis. Pars prima exhibens Pedemontium et in eo Augusta Taurinorum & loca viciniora*, apud heredes Ioannis Blaeu, Amsterdam, 1682, tav. 27 © Archivio Storico della Città di Torino

p. 183 Prospettiva della Reggia di Venaria, da Joan Blaeu, *Theatrum statuum regiae celsitudinis Sabaudiae ducis Pedemontii principis Cypri regis. Pars prima exhibens Pedemontium et in eo Augusta Taurinorum & loca viciniora*, apud heredes Ioannis Blaeu, Amsterdam, 1682, tav. 37 © Archivio Storico della Città di Torino

p. 183 Ignazio Sclopis del Borgo, *Veduta di Stupinigi*, 1773, incisione in rame, da Ada Peyrot, *Torino nei secoli. Vedute e piante, feste e cerimonie nell'incisione dal Cinquecento all'Ottocento*, Tipografia Torinese Editrice, Torino, 1965, vol. I

p. 188 *Officine Savigliano a Torino*, cartolina, 1920 © SNOS

p. 188 Fotografia dello stabilimento FIAT di Torino Lingotto, 1926 © FCA Heritage

p. 189 Fotografia dello stabilimento FIAT di Torino Mirafiori, 1938 © TorinoSparita

p. 189 *Palazzo uffici Lancia*, cartolina, 1964 © Torino Piemonte Antiche Immagini

p. 194 Albert Henry Payne, Veduta di Torino, 1850, incisione in acciaio, da Ada Peyrot, *Torino nei secoli. Vedute e piante, feste e cerimonie nell'incisione dal Cinquecento all'Ottocento*, Tipografia Torinese Editrice, Torino, 1965, vol. II

Fotografia dall'Archivio Fotografico del Fondo Mario Gabinio, GAM di Torino © Fondazione Torino Musei p. 195

Piazza Vittorio Veneto, cartolina d'epoca, 1953 © Torino Piemonte Antiche Immagini p. 195

Veduta del Monte dei Cappuccini, da Joan Blaeu, *Theatrum statuum regiae celsitudinis Sabaudiae ducis Pedemontii principis Cypri regis. Pars prima exhibens Pedemontium et in eo Augusta Taurinorum & loca viciniora*, apud heredes Ioannis Blaeu, Amsterdam, 1682, tav. 30 © Archivio Storico della Città di Torino p. 204

Ricostruzione della pianta seicentesca del complesso monastico, in Pier Giorgio Isella, Mauro Lanza, *Pagine inedite sul Monte dei Cappuccini*, Museo Nazionale della Montagna, Torino, 1991 p. 204

Mary d'Harcourt, *Veduta prospettica di Torino e della chiesa di Santa Maria*, 1820, incione in acciaio, da Ada Peyrot, *Torino nei secoli. Vedute e piante, feste e cerimonie nell'incisione dal Cinquecento all'Ottocento*, Tipografia Torinese Editrice, Torino, 1965, vol. I p. 2077

Claude François Nicole, *Veduta del Monte dei Cappuccini e di Superga*, 1767, incisione in rame, da Ada Peyrot, *Torino nei secoli. Vedute e piante, feste e cerimonie nell'incisione dal Cinquecento all'Ottocento*, Tipografia Torinese Editrice, Torino, 1965, vol. I p. 208

Enrico Gonin, *Veduta del Ponte Maria Teresa*, 1841, incisione in rame, da Ada Peyrot, *Torino nei secoli. Vedute e piante, feste e cerimonie nell'incisione dal Cinquecento all'Ottocento*, Tipografia Torinese Editrice, Torino, 1965, vol. II p. 208

Fotografia dall'Archivio Fotografico del Fondo Mario Gabinio, GAM di Torino © Fondazione Torino Musei p. 209

Veduta del Vigna Lodovica, da Joan Blaeu, *Theatrum statuum regiae celsitudinis Sabaudiae ducis Pedemontii principis Cypri regis. Pars prima exhibens Pedemontium et in eo Augusta Taurinorum & loca viciniora*, apud heredes Ioannis Blaeu, Amsterdam, 1682, tav. 29 © Archivio Storico della Città di Torino p. 212

Pietro Foglietti, Luigi Tonta, *Planimetria generale di Villa della Regina*, 1864, ASTo, Sezioni Riunite, *Carte topografiche e disegni*, Casa di Sua Maestà, Torino, Villa della Regina, cartella 309, foglio 1 © Archivio di Stato di Torino p. 212

Carta topografica della caccia, 1760-66. Archivio di Stato di Torino, Corte, *Carte topografiche Segrete*, 15 A VI rosso © Archivio di Stato di Torino p. 214

Disegni di Francesco Corni, tratto a china © Fondazione Franscesco Corni p. 216

Nicolas Marie Joseph Chapuy, *Veduta prospettica della Villa della Regina*, 1845, litografia, da Ada Peyrot, *Torino nei secoli. Vedute e piante, feste e cerimonie nell'incisione dal Cinquecento all'Ottocento*, Tipografia Torinese Editrice, Torino, 1965, vol. II p. 217

p. 219 Enrico Biagetti, Veduta della basilica di Superga, 1808, incisione in acciaio, da Ada Peyrot, *Torino nei secoli. Vedute e piante, feste e cerimonie nell'incisione dal Cinquecento all'Ottocento*, Tipografia Torinese Editrice, Torino, 1965, vol. I

p. 222-223 Pianta, prospetto e sezione del progetto juvarriano della basilica, da Nino Carboneri, *La reale chiesa di Superga di Filippo Juvarra*, Edizioni Ages, Torino, 1979

p. 225 Fotografia dall'Archivio Fotografico del Fondo Mario Gabinio, GAM di Torino © Fondazione Torino Musei

p. 225 Superga e corso Francia visti da Rivoli, cartolina, 1960 © MAU Torino

p. 227 Felice Casorati, Ritratto di Riccardo Gualino, 1922, olio su tela, collezione privata presso Musei Reali di Torino © MRT

p. 229 Assonometria complessiva, da *La colonia elioterapica di San Vito*, «L'Architettura Italiana», maggio 1935, p. 158 © Biblioteca Nazionale Centrale di Roma

p. 231 Piante del progetto dei Busiri Vici, da *La colonia elioterapica di San Vito*, «L'Architettura Italiana», maggio 1935, p. 162-166 © Biblioteca Nazionale Centrale di Roma

p. 233 Torino Colonia 3 gennaio, cartolina, 1938 © landscapefor.eu

p. 233 Fotografia dall'Archivio Fotografico del Fondo Mario Gabinio, GAM di Torino © Fondazione Torino Musei

p. 236 Charles Inselin, *Veue de la Ville de Turin et ses Environs*, 1695, incisione in rame, da Ada Peyrot, *Torino nei secoli. Vedute e piante, feste e cerimonie nell'incisione dal Cinquecento all'Ottocento*, Tipografia Torinese Editrice, Torino, 1965, vol. I

p. 237 Ignoto, *Torino a colpo d'occhio*, dall'appendice alla «Piccola guida artistica: tre giorni a Torino», Reale Compagnia Italiana di Assicurazioni, Milano, 1884 © cultor.org

Se non specificato diversamente, le immagini riportate sono da considerarsi direttamente prodotte dall'autore.

3.
ARCADIA RESIDUA

L'ambiente collinare

Com'è bella in questi gironi tiepidi di sole, al di là del fiume, la collina di Torino, con il suo verde variato di piante, di foglie e di erbe infinite, come un muro vegetale rigoglioso, giovanile, pieno di viva e fresca energia, nitido e vaporoso, tenero e complesso, dove i sentieri del giovane Jean-Jacques Rousseau pare serpeggino ancora intatti in un mondo arboreo di innocente natura, e insieme ogni proda, ogni villa, ogni profilo del terreno sembra esprimere una vicenda lunghissima di sentimenti vissuti, di civiltà costruita nella serie continuata degli anni, una verde raccolta di storia e di memoria.

Carlo Levi, maggio 1961

ABSTRACT

L'aspetto ambientale della Collina è una delle sue caratteristiche peculiari, specialmente quando la si guarda in rapporto al resto della città in sponda sinistra di Po. All'interno del Comune di Torino essa, infatti, costituisce allo stesso tempo sia l'ultimo reliquato ecologico di un ambiente non estensivamente costruito, sia la sua principale riserva di biodiversità, nonché fondamentale risorsa climatico-ambientale.

Muovendo da alcune considerazioni sugli elementi che li costituiscono (orografia e acque), viene così individuata per rilievi una *alterità ecologica* che ne sottolinea gli imprescindibili contributi ambientali ed ecosistemici nell'intero contesto urbano: è la connotazione spaziale della qualità di residuo della natura collinare, intesa come rimanente porzione non intensamente antropizzata. Tuttavia ciò che appare oggi come un pristino regno naturale è in realtà in larga parte il lascito di una antropizzazione che precede quella di molte delle aree della città in sponda sinistra: ripercorrendo l'ascendenza ibrida dell'ambiente collinare emerge dunque la sua connotazione residuale in senso storico-temporale, quale lascito risultante da pratiche stratificate nel tempo.

I fenotipi presentati sono utili invece a mostrare l'inclinazione della città nei confronti della natura come qualità riconosciuta: un parco ottocentesco irrealizzato a metà strada tra il privato e il collettivo, che si sovrappone al racconto dell'atmosfera residenziale; un grande parco novecentesco, esempio dei "tasselli" con cui si costruisce la città tra le due guerre, strettamente legato alle istanze commemorative e ricreative del pubblico.

Robert Zünd, *Il bosco di querce*, 1882

GLOSSARIO

Biosfèra s. f. [comp. di bio- e -sfera]. – In biologia, nome comprensivo di quella parte del nostro pianeta (atmosfera compresa) nella quale si riscontrano le condizioni indispensabili alla vita animale e vegetale. In senso traslato, il termine è stato usato anche per indicare l'insieme degli organismi viventi.

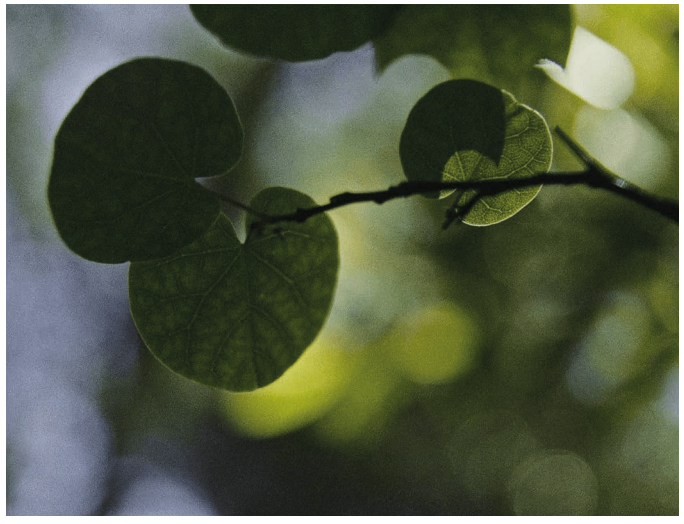
Resìduo agg. e s. m. [dal lat. *residuus*, der. di *residere* «rimanere indietro», comp. di *re-* e *sedere*, propr. «stare seduti»]. – **1.** agg. Che rimane, che avanza [...] **2.** s. m. Ciò che avanza, che resta [...]. Sign. e usi scient. e tecnici: a. In chimica, ciò che rimane da un trattamento [...] b. In matematica, nella teoria delle funzioni di una variabile complessa [...] c. Nel linguaggio finanz., residui di bilancio (attivi o passivi), le entrate o le spese previste in bilancio, cioè accertate o impegnate, ma non riscosse o pagate entro l'anno finanziario relativo. d. In sociologia, termine introdotto da V. Pareto per indicare il nucleo costante dei fatti umani, che è manifestazione di istinti, sentimenti, interessi, abitudini, ecc. [...] e. In statistica, metodo dei r., uno dei quattro procedimenti induttivi proposti da J. Stuart Mill per determinare l'intervento di talune cause in dati fenomeni [...].

Selvàtico [...] agg. [lat. *silvatĭcus* (lat. volg. *salvatĭcus*), der. di *silva* «selva»] (pl. m. -ci, ant. o dial. -chi). – **1.** a. Di pianta, che nasce spontaneamente e cresce e vegeta senza cure [...] Come s. m., in agraria, il soggetto sul quale viene eseguito l'innesto, qualora provenga da semi di specie spontanea [...] b. Ricoperto di selve, di piante selvatichec[...]; per estens., incolto; anche sost., un

N.d.A. Le definizioni che compongono il glossario sono adattamenti asciugati delle rispettive voci dell'Enciclopedia Treccani.

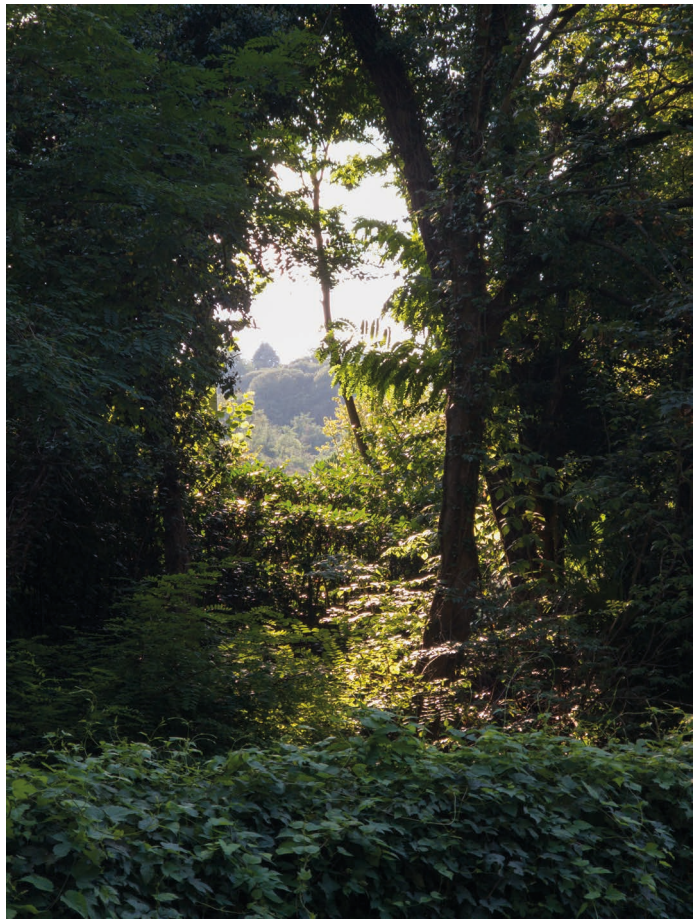
s., un terreno ricoperto da piante selvatiche, non coltivato [...]; talora, invece, solitario, abbandonato, deserto [...] **2.** a. Di animale, che vive in libertà (contrapp. a domestico) [...] b. Come s. m., l'odore e il sapore forte e penetrante caratteristico degli animali selvatici e della loro carne [...] **3.** estens. e fig. Di animali domestici, poco docile e mansueto [...]. Di persona, poco socievole, scontroso [...]; in altri casi, rozzo, rustico, zotico [...]. Raramente riferito a cosa, col senso di rozzo, barbaro o sim. [...].

Vegetazióne s. f. [dal lat. tardo *vegetatio* -onis (der. di *vegetare*) «animazione», poi «vegetazione»]. – **1.** a. Il processo di nascita, crescita, sviluppo delle piante [...] b. Il complesso delle piante di un ambiente considerate nel loro modo di aggregarsi e nei loro rapporti con i fattori dell'ambiente [...] **2.** [...] **3.** In medicina, nome dato, per similitudine, a formazioni patologiche sporgenti e spesso diramate.



Catarina Vasconcelos, *La metamorfosi degli uccelli*, 2020, 78'38''

Jan Brueghel il Vecchio, *Paradiso terrestre con il peccato originale*, 1612



3.1 Terre

La collina di Torino corre quasi parallela al Po, ma la sua spina dorsale ne è distante circa un'ora e mezzo di cammino e s'innalza da 400 sino a 480 metri sul livello del detto fiume. Da questa spina dorsale si dispiccano continui contra orti, ove più ove meno distanti fra loro, ove quasi rettilinei, ove variamente sinuosi e ripiegati in cerchio, i quali vengono fino al fiume coll'estreme lor falde e formano piacevolissime valli, diverse di forma e grandezza. Indicibile è la varietà dei siti che risultano da questa regione di colli i quali qua s'alzano, là s'abbassano, qua si ritirano, là s'avanzano […]. [1]

Intraprendendo un'indagine riguardo gli aspetti del paesaggio naturale della Collina di Torino occorre avvicinarsi a partire dal supporto primigenio per ogni considerazione, ossia il terreno e le sue forme. Ciò è particolarmente necessario dato il fatto che la morfologia orografica rappresenta a buon ragione la prima qualità che definisce questa porzione di città in quanto territorio: si può quasi affermare che, nella sua sostanza più essenziale, la collina di Torino sia a tutti gli effetti le curve di livello che la modellano. Sebbene sia un'osservazione non priva di ovvietà, è utile esplicitarla in quanto rende la misura dell'importanza dell'operazione concettuale di avvicinamento al suolo in quanto attributo imprescindibile della natura di un territorio.

L'origine della conformazione orografica in sponda destra di Po è da ricercarsi nei movimenti tettonici a cavallo tra Neogene e Quaternario - circa cinque - due milioni di anni fa - coincidenti con il ritiro delle acque marine dalla pianura padana e l'emersione del cosiddetto Bacino Terziario Piemontese[2], ossia il complesso di rilievi che si estende dalla Collina di Torino al Monferrato e gli Appennini liguri. Su questo nucleo orogenetico hanno poi agito in epoche successive variegate dinamiche morfologiche, secondo una combinazione di agenti tettonici (in particolare la spinta da sud secondo un'anticlinale in direzione SO-NE) e sedimentari (dovuti all'azione dei ghiacciai alpini, dei corsi d'acqua e del sollevamento detritico delle porzioni planiziali)[3]. L'esito di tale percorso geologico consiste in una certa varietà nella composizione dei suoli che costituiscono la materia delle pendici collinari torinesi. Sebbene infatti siano molto diffuse marne ed argille siltose, che combinate con le aree di depositi alluvionali limoso-sabbiosi evidenziano l'ampia genesi detritica dei terreni collinari, non mancano anche estese conformazioni di conglomerati poligenici ed arenarie.

A questa consistenza variegata si accompagna una morfologia altrettanto varia. La formazione collinare torinese si eleva fino a 715 metri sul livello del mare in corrispondenza del Colle della Maddalena, con una prominenza di circa 500 metri sulla piana circostante, ma nella sua interezza si articola secondo un complesso sistema di poggi secondari (come il Colle dell'Eremo o il Colle di Superga, rispettivamente 625 e 672 metri s.l.m.) e crinali eterogeneamente orientati. A scala territoriale si riscontra tuttavia un'importante caratteristica morfologica: se infatti sul versante SE della Collina - quello cioè che guarda verso il chierese - i rilievi assumono un profilo dolcemente digradante che prolunga le pendici in profondità nella depressione astigiana, il versante torinese presenta un'acclività decisamente più marcata che si manifesta nelle ripide pendici rivolte verso la città. Ciò è dovuto al fatto che il Po ha sempre esercitato la sua azione erosiva sul piede settentrionale della Collina[4], accorciando così la distanza tra lo spartiacque

1. Davide Bertolotti, *Descrizione di Torino*, Stabilimento tipografico Fontana, Torino, 1840, p. 391.
2. Andrea Festa (a cura di), *Note illustrative della carta geologica d'Italia alla scala 1:50.000: Foglio 156. Torino est*, ISPRA, Roma, 2009.
3. Maria Gabriella Forno, Stefania Lucchesi, *La successione fluviale terrazzata pleistocenica dei versanti occidentale e nordoccidentale della Collina di Torino*, in «Il Quaternario. Italian Journal of Quaternary Sciences», Vol. 18, n. 2, 2005, p. 123-134.
4. Walter Giuliano, M. Parenti, Patrizia Marchetti, *La collina di Torino: materiali per un confronto*, Pro Natura, Torino, 1981, p. 17-19.

originario (l'anticlinale di Gassino orientata SO-NE) e la base della Collina stessa. Questa dinamica ha altresì comportato che le valle trasversali che si dipanano dalla linea di costa principale abbiano un profilo molto più ripido e definito nel versante torinese rispetto a quello chierese.

Sono proprio queste vallate orientate grossomodo SE-NO a solcare e definire la Collina di Torino in quanto porzione di città. Da Superga a nord a Moncalieri a sud esse si susseguono secondo una toponimia storicamente stratificata: si inizia con le due valli di Mongreno, Superiore (detta anche del Cartman) ed Inferiore; ad esse succede la profonda valle di Reaglie, cui segue invece la piccola val Piana prima di incontrare la val San Martino; a meridione del contrafforte isolato Monte dei Cappuccini è la Valsalice, che a quota superiore si biforca in due gole minori; segue poi il falsopiano inclinato della putativa valle di San Vito prima di incontrare la val Pattonera che digrada verso il nucleo di Cavoretto; il colle del Parco Europa separa quest'ultima dalla val Sappone, la conca nominata finale prima dell'estremità meridionale della Collina. L'orientamento preponderante di queste vallate comporta una marcata differenza tra i versanti che vi si affacciano, alternatamente esposti a nord e a sud. Sui primi infatti è molto scarsa l'antropizzazione e sono spiccatamente prevalenti le aree boscate che ricoprono le ripide pendici, mentre i secondi sono stati oggetto della storica opera di colonizzazione urbana, presentando perciò un profilo spesso modificato con movimenti di terra atti ad accogliere le opere edilizie[5].

Il sistema di valli si pone in modo sostanzialmente trasversale sia alla linea di costa dell'anticlinale tettonica, sia al corso del fiume Po (cui la prima è sostanzialmente parallela), cosicché esse si trovano direttamente aperte verso le sponde e la città al di là dell'acqua. In questo modo, inoltre, il Po si configura quale vero e proprio segno di cesura territoriale tra due nature differenti: in sponda sinistra si estende con notevole continuità la superficie planiziale che digrada dalle Alpi, mentre in sponda destra lo scarto di paradigma orografico porta in dote l'estensione della formazione collinare torinese. Tuttavia non si tratta di uno scostamento immediato, in quanto le pendici collinari non digradano direttamente alle prode del Po, bensì si addolciscono in una fascia pseudopianeggiante che corre lungo la sponda destra del fiume. Essa presenta un'estensione largamente variabile - passando dai circa 800m di larghezza in Borgo Po, fino a scomparire quasi del tutto in corrispondenza del falsopiano di San Vito - ed è caratterizzata per una composizione dei suoli differente rispetto alle pendici a quote superiori, dovuta all'azione erosiva del Po: sono infatti prevalenti terreni alluvionali limosi e ghiaiosi[6].

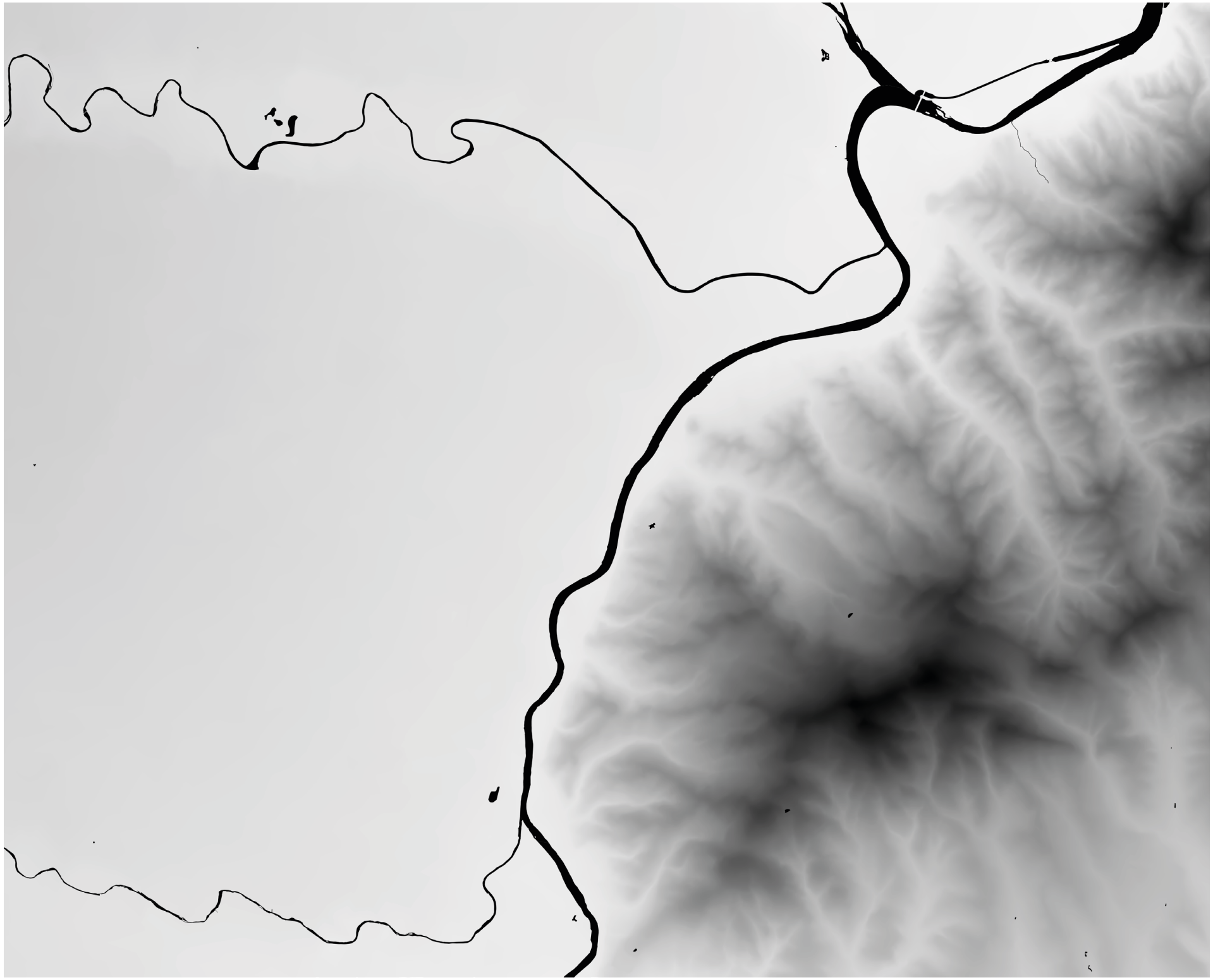
La già accennata varietà nella composizione dei suoli della Collina comporta secondariamente un diffuso fenomeno di instabilità dei terreni, non tanto in coincidenza della fascia fluviale quanto a quote maggiori dove sono più presenti i depositi terziai e quaternari. La disposizione di questi ultimi, infatti, si presenta spesso secondo strati sovrapposti dovuti ai corrugamenti tettonici del territorio, dando origine ad una sorta di struttura interna «terrazzata»[7]. In conseguenza di ciò si è configurata una successione di suoli e strati dotati di caratteristiche differenti che, combinati con l'azione erosiva del Po a valle e del reticolo idrografico collinare, prestano il fianco a fenomeni franosi e di instabilità di versante. Questa fragilità intrinseca è stata storicamente esacerbata dalle modellazioni antropiche del terreno atte ad inserire le opere edilizie sui rilievi.

5. *Ivi*, p. 29-41.

6. Cfr. la *Carta litologico giacimentologica del Piemonte*, disponibile presso www.arpa.piemonte.it.
7. Maria Gabriella Forno, Stefania Lucchesi, *Op. cit.*

Rilievo

Una radiografia orografica segna la consistenza dell'alterità morfologica della collina rispetto alla piana



178

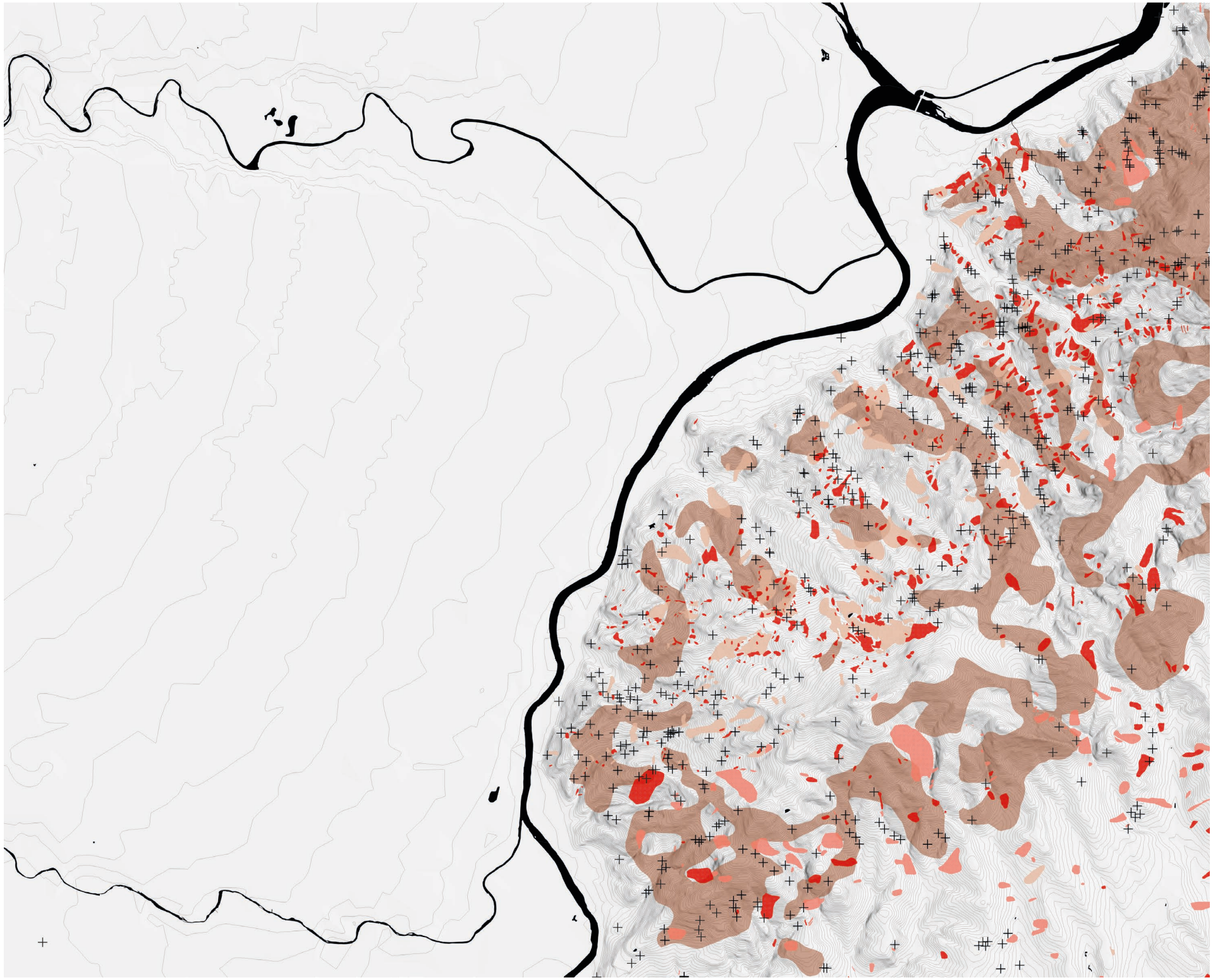
715m s.l.m.

0 1 2km

Fonte dei dati: Istituto Nazionale di Geofisica e Vulcanologia

Fragilità

I rilievi collinari presentano una diffusa labilità dei terreni, che si riflette in un'estesa collezione di eventi franosi



attività di versante
settori di versante vulnerabili
area di frana stabilizzata
area di frana quiescente
area di frana attiva

0 1 2km

Fonte dei dati: geoportale.arpa.piemonte.it

3.2 Acque

La presenza ed il respiro di vie d'acqua, il loro incessante fluire, fatto di erosioni e sedimentazioni, di magre e di piene, di trasparenze o opalescenze, di greti nudi, ghiaiosi e assolati, di lanche e mortizze, dense di vegetazione. Quasi mai le acque si fanno direttamente osservare, per accessi generalmente solo puntuali, celate alla vista da cortine di vegetazione riparia […]. [8]

I corrugamenti orografici che costituiscono la Collina sono attraversati da un reticolo idrografico complesso, articolato in un sistema di corsi d'acqua che solcano i rilievi collinari andandosi a congiungere alle acque del Po a nord, del Tepice a sud. Se la composizione geomorfologica delle pendici vanta una grande varietà sia in termini di costituzione che di dinamica, il tema delle acque si presenta invece con una sostanziale maggiore uniformità. Si nota una sola marcata differenza a scala territoriale, in quanto permane il medesimo fondamentale scarto tra i versanti NO e SE del complesso collinare.

Muovendo proprio da questa difformità si evidenzia come la diversa configurazione orografica tra i due versanti collinari rechi in dote una diversa morfologia idrografica: a SE, infatti, i pendii dolcemente digradanti individuano dei corsi d'acqua la cui pendenza moderata si accompagna ad una portata essenzialmente costante. La falda acquifera collinare ha carattere superficiale[9], fattore che espone da un lato le acque a facile contaminazione da parte di inquinanti, dall'altro i corsi d'acqua - su ambo i versanti - a dinamiche torrentizie. Sul versante collinare chierese questo fattore risulta mitigato dalla conformazione dei terreni, i quali consentono ai rivi di configurare alcune naturali «pozze di allagamento»[10] che attenuano le portate più violente.

Sul versante torinese la dinamica si presenta diversa, in quanto la sostanziale totalità dei corsi d'acqua che si congiungono con il Po presenta una pendenza marcata. La minore distanza che separa la linea di displuvio (coincidente con l'anticlinale SO-NE) dal corso del fiume comporta infatti che il medesimo dislivello debba essere coperto lungo un tratto più corto. In conseguenza di ciò l'acqua dei rivi collinari torinesi presenta una velocità di scorrimento sostanzialmente maggiore, di fatto potenziando l'effetto erosivo che gli stessi corsi hanno sui terreni dei rilievi - che, come descritto, sono già particolarmente vulnerabili a fenomeni di instabilità. Questo comporta una dinamica circolare in cui l'azione dei corsi d'acqua accelera l'erosione dei suoli, che a loro volta configurano così dei percorsi più accidentati e ripidi innescando una sorta di equilibrio dinamico in progressione[11].

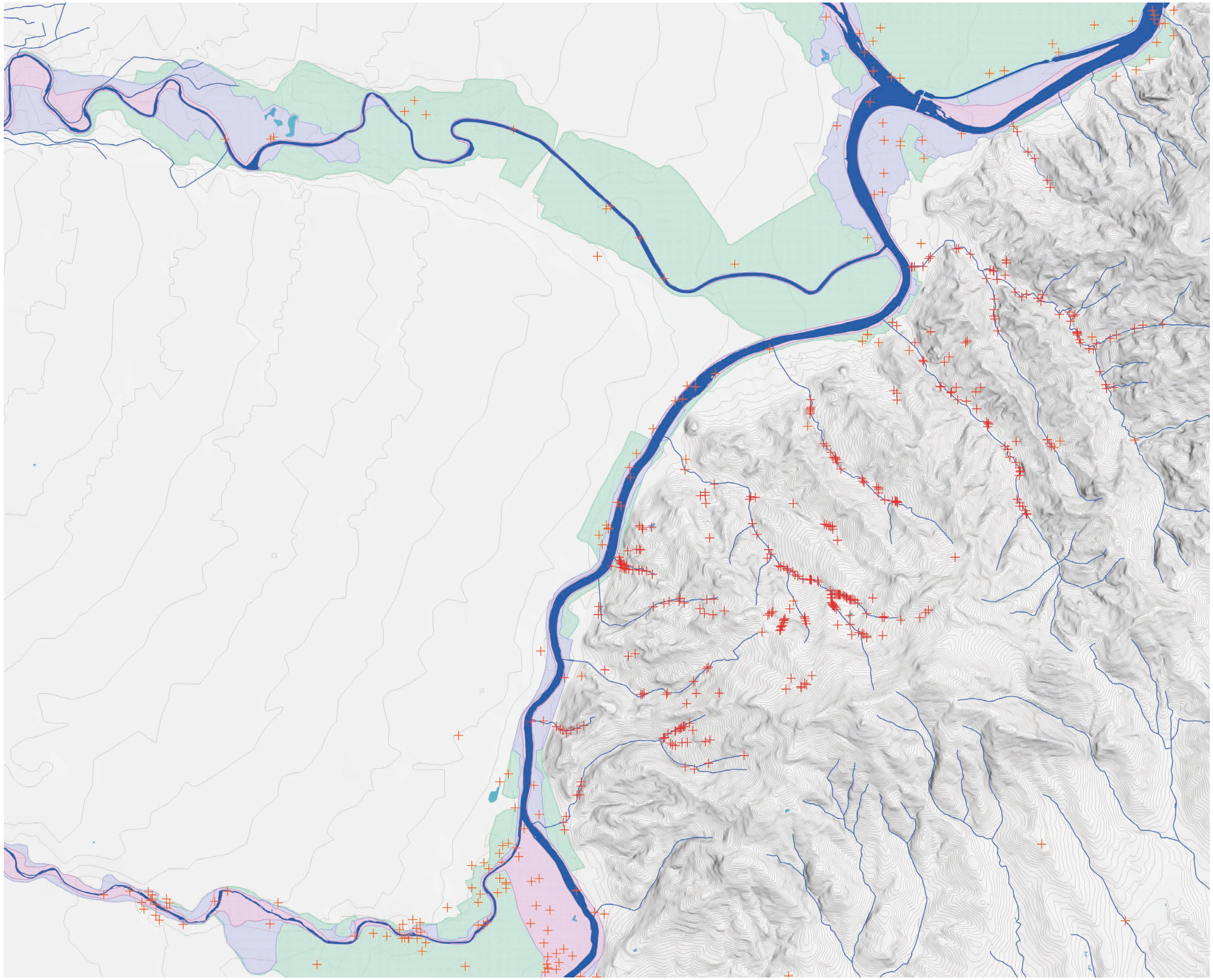
Tale equilibrio è comunque precario, ed in virtù delle condizioni al contorno esso comporta alcune criticità. Esse si manifestano prevalentemente nei numerosissimi punti del reticolo idrografico in cui la sezione dei corsi d'acqua, spesso in costante mutamento, non è adatta ad assorbire gli eventi alluvionali occasionalmente intensi che caratterizzano il regime spiccatamente torrentizio delle acque del versante torinese (fatto che rende ancora più precaria la morfologia degli alvei).
In questo senso l'opera antropica costituisce un ulteriore elemento di complessità e fragilità, in quanto spesso i rivi collinari risultano costretti tra sezioni artificiali minime prossime al costruito, oppure, nelle aree più urbanizzate, direttamente interrati nel sottosuolo. Tutti questi elementi concorrono a definire uno scenario che si presta occasionalmente[12] a fenomeni di piena ed esondazioni anche piuttosto violenti.

8. Alessia Balliano, Andrea Cavaliere, Stefania Guarini, Carlo Socco, *L'infrastruttura verde del Parco del Po torinese*, Alinea Editrice, Firenze, 2008, p. 35.
9. Gregotti Associati, *Libro bianco sull'ambiente di Torino: piano regolatore generale di Torino*, Comune di Torino, Torino, 1991, p. 37.

10. Walter Giuliano, M. Parenti, Patrizia Marchetti, *Op. cit.*, p. 17.
11. *Ivi*, p. 18.
12. *Ibidem*.

Acque

Il sistema idrografico collinare ha una trama minuta se rapportata ai corsi d'acqua di pianura, tuttavia esso presenta dei regimi torrentizi anche impetuosi



criticità reticolo idrogeografico
attività fluviale e torrentizia
area bagnata di corso d'acqua
invaso artificiale
specchio d'acqua naturale
PAI fascia A
PAI fascia B
PAI fascia C

0 1 2km

Fonte dei dati: geoportale.arpa.piemonte.it

3.3 Alterità ecologica

Terra e acqua sono gli elementi fondamentali da cui scaturisce il ricco paesaggio naturale della Collina. In questo senso occorre chiarire, a monte di ulteriore trattazione, a quale contesto faccia riferimento questo paesaggio naturale. La nozione di «natura» è probabilmente il singolo concetto più indagato nella storia del pensiero umano, tanto nelle tradizioni filosofiche occidentali[13] - fin dai loro albori con i presocratici - quanto in quelle orientali[14] - a partire dalle dottrine taoiste di Laozi e Zhuāngzi. In virtù di questa antica e ricchissima genealogia si tratta di un'idea dalle proporzioni e ramificazioni sterminate, che interessa sostanzialmente ogni ambito dell'azione e del pensiero umani. Riferito alle discipline architettoniche, il concetto di natura vanta numerose accezioni storicamente acclarate[15], ma quella che qui si pone come pertinente è il suo presentarsi quale sfera in antinomia con lo spazio costruito dall'uomo. Non è ovviamente una categorizzazione netta, in quanto i confini di cosa a tutti gli effetti possa essere definito come «spazio costruito» sono estremamente labili e fluidi, vaghi tanto in senso spaziale quanto temporale. Sia comunque valida una distinzione tra natura e spazi antropici, intesi in quanto porzioni di territorio costruite (alterate) specificamente per accogliere attivamente l'essere umano e le sue occupazioni.

Al nucleo di questo accezione di natura si trova quindi il riconoscimento di una «alterità» tra spazi che si presentano con caratteristiche e prerogative differenti: da una parte, la natura (non più intesa in senso olistico) è la sfera ecosistemica che, nella sua configurazione attuale, si manifesta priva di costruzioni strutturali atte a supportare usi antropici correnti; dall'altra, la sfera antropizzata è l'insieme di quelle porzioni di mondo che sono (state) tangibilmente ed estensivamente alterate - costruite - dall'essere umano per ospitarlo, nel senso lato del termine. Queste porzioni di mondo si pongono quindi in opposizione alla natura propriamente intesa, in quanto essa risulta inadatta a supportare la vita antropica e le sue implicazioni. Esse sono il risultato di un processo di trasformazione territoriale il cui esito può essere inteso come una «seconda natura», sebbene questa espressione sia stata spesso riferita agli aspetti immateriali della sfera antropica[16].

La Collina rappresenta per Torino quella sua rimanente porzione non ancora estensivamente antropizzata e costruita, la sua relitta porzione di natura. Adottando questa semplificazione speculativa è possibile pertanto imbastire un racconto del paesaggio naturale collinare secondo la prospettiva che esso costituisca un'antitesi rispetto al resto dell'estensione urbana torinese, in cui la piana intensamente urbanizzata raccoglie il ruolo concettuale di seconda natura antropica. Attraverso tale framework teoretico emerge la possibilità di mettere a fuoco il valore ambientale che questa porzione di città assume rispetto alla totalità urbana, fondato sulla sua eccezionalità e i suoi contributi peculiari. In definitiva quindi è possibile argomentare come la Collina rappresenti una risorsa inestimabile per la città, proprio a partire dalla sua connotazione esclusiva e dalla sua estensione di reliquato naturale.

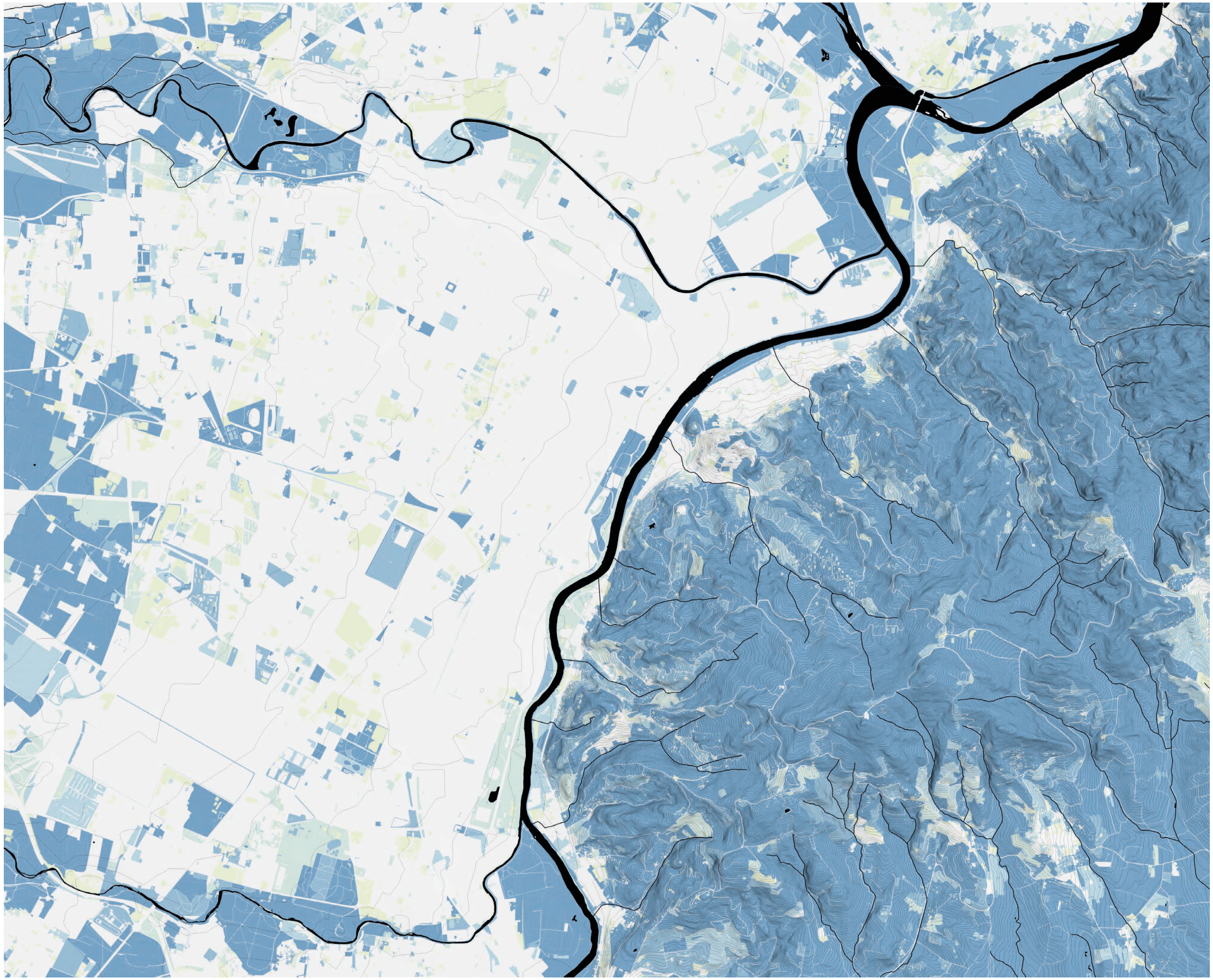
La ricchezza che questa alterità apporta all'ecologia urbana di Torino si fonda innanzitutto sull'intrinseco valore che la diversità arreca ad un sistema complesso, garantendone in principio le prospettive di adattabilità e resilienza. Le modalità in cui l'antinomia tra la piana urbanizzata in sponda sinistra e le consistenze naturali in sponda destra si presenta sono molteplici, e possono essere

13. Cfr. Pierre Hadot, *Il velo di Iside. Storia dell'idea di natura*, Einaudi, Torino, 2006.
14. Cfr. J. Baird Callicott, Roger T. Ames, *Nature in Asian Traditions of Thought*, State University of New York Press, Albany, 1989.
15. Adrian Forty, *Words and buildings: a vocabulary of modern architecture*, Thames & Hudson, Londra, 2000, p. 220-239.

16. Cfr. la produzione bibliografica di Clifford Geertz, in particolare *Interpretazione di culture*, Il Mulino, Bologna, 1987.

Permeabilità

La mappatura dell'inverso dell'indice di impermeabiliazzazione dei suoli evidenzia dove si concentrano i suoli permeabili rimanenti



< 0.5
0.5 - 0.6
0.6 - 0.7
0.7 - 0.8
0.8 - 0.9
0.9 - 1.0

0 1 2km

Fonte dei dati: geoportale.piemonte.it

Vegetazione

La mappatura delle aree a copertura vegetale prevalente mostra la preponderanza del verde sui rilievi collinari

< 0.5
0.5 - 0.6
0.6 - 0.7
0.7 - 0.8
0.8 - 0.9
0.9 - 1.0

0 1 2km

Fonte dei dati: geoportale.piemonte.it

rappresentate secondo una scomposizione in *layer*[17] che ne faccia emergere la figura fondamentale.
La scala territoriale dell'indagine suggerisce la cartografia quale strumento operativo per delineare la forma "quasi-binaria" di questa antitesi. I temi attraverso cui mettere a fuoco l'alterità sono molteplici, a partire da una mappatura dell'indice di impermeabilizzazione dei suoli[18], il quale rappresenta un utile indicatore di base per misurare il livello di alterazione antropica del territorio. Ciò è dovuto al fatto che generalmente all'inserimento di costruzioni corrisponde un innesto di superfici impermeabili (quali sono ad esempio le coperture degli edifici e le aree asfaltate) che occupano suolo. Quest'ultimo vede così impedita, o seriamente limitata, la propria capacità di assorbimento e smaltimento delle acque meteoriche, risultando in una ridotta evapotraspirazione e un ridotto tasso di umidità interna, fattori che incidono negativamente[19] sull'esplicitazione delle funzioni vitali ecosistemiche normalmente assolte dai suoli. Le aree soggette ad impermeabilizzazione risultano così poco o per nulla adatte ad accogliere gli strati vegetativi dell'habitat, oltre ad impedire il normale accumulo e deflusso delle acque. Questa configurazione è quella più diffusa nella piana urbanizzata torinese, in cui sono preponderanti le aree costruite in cui l'indice di impermeabilizzazione supera la soglia del 50%, mentre in sponda destra di Po sui rilievi collinari i suoli si presentano sostanzialmente intatti in termini di permeabilità all'acqua.

Strettamente legato al tema di tale permeabilità dei terreni è quello che concerne l'estensione della vegetazione[20]. Se nella «seconda natura» urbanizzata della piana il supporto ecologico è sostanzialmente una collezione di elementi minerali, sui rilievi collinari la materia prima del residuo naturale è ovviamente vegetale. La consistenza dell'insieme di specie erbacee, arbustive ed arboree che popolano la Collina costituisce di fatto l'ossatura portante dell'ecosistema collinare[21], fornendo il supporto alla biosfera di cui esse stesse fanno parte. Occorre chiarire certamente che non la totalità dell'estensione vegetale ha un'ascendenza naturale diretta, in quanto non sono insolite aree ad alta copertura vegetale che sono l'esito di attività di coltivazione antropica (nel caso delle pendici collinari quest'ultima corrisponde spesso alle aree di verde privato residenziale).
Si tratta di aspetto considerevole, che tuttavia non pregiudica in sé le potenzialità di supporto ambientale delle consistenze vegetali. Questo secondo livello di lettura mette pertanto in luce il nodo forse principale dell'alterità della Collina, vale a dire la ricchezza di vegetazione che la interessa e che alla base supporta le sue esclusive dinamiche ecologiche.

Grazie in particolar modo a questo elevato valore medio di copertura vegetale, infatti, i rilievi collinari si configurano come un vero e proprio nucleo rizomatico territoriale per il patrimonio ambientale della biodiversità[22]. La piana urbanizzata, infatti, costituisce in sostanza una smisurata cesura nella tessitura dei territori naturali, in quanto essa si configura in sistemica antitesi con gli ecosistemi meno antropizzati riscontrabili nei rilievi e vallate alpini e prealpini. La dinamica emergente è pertanto quella di una sorta di "gradiente" nelle potenzialità ecosistemiche del territorio, che varia da valori considerevoli a scarsi - o nulli - muovendo dall'areale alpino verso la pianura. A questo andamento ben definito il complesso collinare fa quindi da contraltare, ponendosi come un sistema ricco, al contempo dotato di una propria autonomia ecologica e capace di rinsaldare a macro-scala le consistenze naturali con i territori meno antropizzati dei rilievi astigiani e langaroli,

17. Cfr. p. 53.
18. Cfr. p. 270-271.
19. APAT, *Il suolo. La radice della vita*, Dipartimento difesa del suolo, Roma, 2008, p. 58-62.
20. Cfr. p. 272-273.

21. Gregotti Associati, *Piano Regolatore Generale di Torino. Progetto definitivo: relazione illustrativa*, Comune di Torino, Torino, 1993, vol. III, p. 6-12.
22. Cfr. p. 276-277.

Biodiversità

Il patrimonio ambientale delle aree naturali si articola anche attraverso gli elementi della rete ecologica

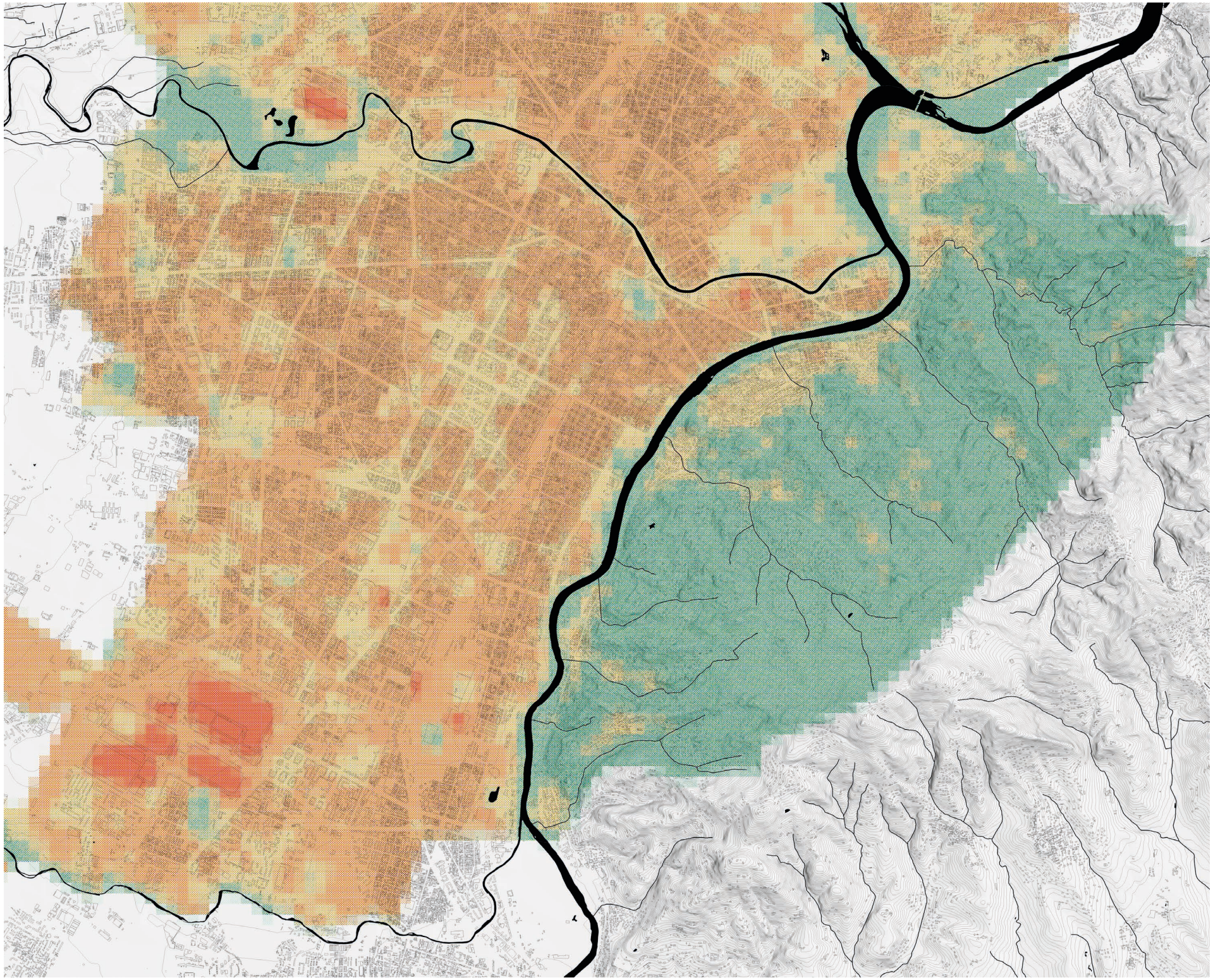
aree centrali
fasce di transizione
aree sparse
corridoi ecologici

0 1 2km

Fonte dei dati: geoportale.arpa.piemonte.it

Isola di calore

Un'alterità climatica tra la piana e la collina emerge dalla mappatura del rischio UHI nel Comune di Torino



rischio nullo

rischio elevato

0 1 2km

Fonte dei dati: geoportale.arpa.piemonte.it

fino agli habitat montani tra Piemonte e Liguria. In questa prospettiva, dunque, l'antinomia che si consuma sulla Collina torinese (e che disegna un ulteriore livello d'indagine della figura dell'alterità) corrisponde al fronte liminale di una dinamica territoriale che si articola a lungo raggio.

Se impermeabilizzazione dei suoli, copertura vegetale e biodiversità sono tutti caratteri che connotano la consistenza fisica dell'antitesi ecologica leggibile tra la piana e la Collina, la loro combinazione genera nondimeno effetti che (tr) ascendono dalla materia solida che le compone. L'alterità, infatti, si riflette nella qualità ambientale di questa porzione di città. All'interno dello scenario climatico torinese[23], particolarmente vulnerabile tanto dal punto di vista degli inquinanti atmosferici che da quello che interessa l'evoluzione delle temperature, i rilievi collinari si presentano nuovamente come una risorsa atipica rispetto al resto della città. In particolare la permeabilità dei suoli, unita con l'estensiva copertura vegetale - corrispettivo di una minore diffusione edilizia - rendono le pendici collinari particolarmente resilienti ai rischi connessi alle ondate e alle isole di calore[24], mitigando le escursioni termiche estive e il fenomeno delle notti tropicali. In questo senso la Collina rappresenta un patrimonio climatico unico nella città e può assumere il ruolo di modello implicito per strategie urbane di gestione del cambiamento climatico.

23. Cfr. le pubblicazioni specifiche di settore, tra cui: Dipartimento ARPA Rischi Naturali e Ambientali, *Analisi di Vulnerabilità Climatica della Città di Torino*, Comune di Torino, Torino, 2020; Donatella Spano, Valentina Mereu (a cura di), *I cambiamenti climatici in sei città italiane. Torino*, CMCC, 2021, disponibile presso www.cmcc.it/it/report-torino.
24. Cfr. p. 278-279.

3.4 Ascendenza ibrida

Non sarebbe esatto parlare di vegetazione spontanea sulla collina torinese, poiché quella veramente spontanea, che ricoprì come un folto mantello verde queste alture dopoché si ritrassero le acque del mare, è scomparsa quasi del tutto. [25]

Il racconto del rapporto di alterità che si instaura tra la piana urbanizzata e i rilievi collinari ha esposto una prima qualità di reliquato della Collina: nella dimensione "orizzontale" dello spazio essa infatti si configura, di nuovo, in quanto ultimo frammento non intensamente antropizzato entro l'ambito urbano di Torino; da tale natura scaturiscono i valori ambientali che le sono riconoscibili, definendola come risorsa unica. Tuttavia - come già brevemente anticipato[26] - sarebbe un errore attribuire a questo patrimonio ecologico una genealogia naturale pristina. Se infatti si approccia l'indagine nella dimensione "verticale" della cronologia storica è possibile mettere a fuoco come il paesaggio naturale della Collina non sia la consistenza di un originale «stato di natura» primitivo, ma si configuri piuttosto come la risultante rimanenza di pratiche territoriali anche moto stratificate nel tempo. Ecco dunque che il carattere residuo delle pendici collinari si arricchisce di una complessità narrativa che prova così a restituire la scala della complessità del reale da cui scaturisce.

Appare dunque chiaro che la storia della Collina naturale sia legata a doppio senso con quella della sua colonizzazione antropica[27], e non solamente perché essi rappresentano caratteri complementari del territorio, ma poiché la loro combinazione dà vita ad una genesi ibrida e per certi versi condivisa.

25. Remo Grigliè, *Invito alla collina torinese*, Viglongo, Torino, 1968, p. 44.
26. Cfr. p. 275.
27. Cfr. cap. 1.2.

Lo stato di natura originale dei rilievi collinari, che per millenni si era sostanzialmente perpetuato nonostante le antiche tracce di insediamenti umani[28], vede la sua primigenia integrità iniziare a sfilacciarsi in concomitanza dell'avvento del II millennio. Sono questi i secoli in cui aumentano i centri sparsi lungo le pendici, ma soprattutto sono le attività umane ivi stabilite che subiscono un mutamento: cominciando dalla diffusione delle bonifiche boschive e della silvicoltura introdotta dagli insediamenti religiosi, infatti, cresce la vocazione agricola della Collina. I boschi originari composti prevalentemente da pini (*Pinus silvestris*), querce (*Quercus robur* e *petrae*) e faggi (*Fagus sylvatica*) vengono progressivamente consumati[29] per l'insediamento di terreni arabili, oppure sono alterati per consentire una migliore resa dello sfruttamento forestale - ad esempio con l'introduzione massiccia del castagno (*Castanea sativa*).

Nel corso degli ultimi due secoli medievali la relativamente scarsa costanza nella disponibilità d'acqua, dovuta al regime torrentizio del reticolo idrografico collinare, costituisce un importante freno all'estesa diffusione di pratiche agricole sulla Collina[30]. La principale attività rimane dunque quella della silvicoltura, anche se iniziano ad intravedersi i primi segni delle dinamiche che caratterizzeranno l'area all'alba dell'Età Moderna. In particolare, sono gli esponenti agiati delle corporazioni cittadine a foraggiare la costruzione di rustici e piccoli nuclei insediativi sulle pendici, attratti dalle qualità paesaggistiche e dalle possibilità economiche dello sviluppo agricolo. Nel Cinquecento, con l'elevazione di Torino allo status di capitale sabauda, la nuova propulsione alla colonizzazione collinare è alimentata dalla richiesta di villeggiature e residenze di piacere[31] per i ceti nobili di corte. Per rendere economicamente

28. Cfr. p. 76-77.
29. Remo Grigliè, *Op. cit.*, p. 44-46.
30. *Ivi*, p. 40-41.
31. Cfr. p. 78-88.

Coltura I

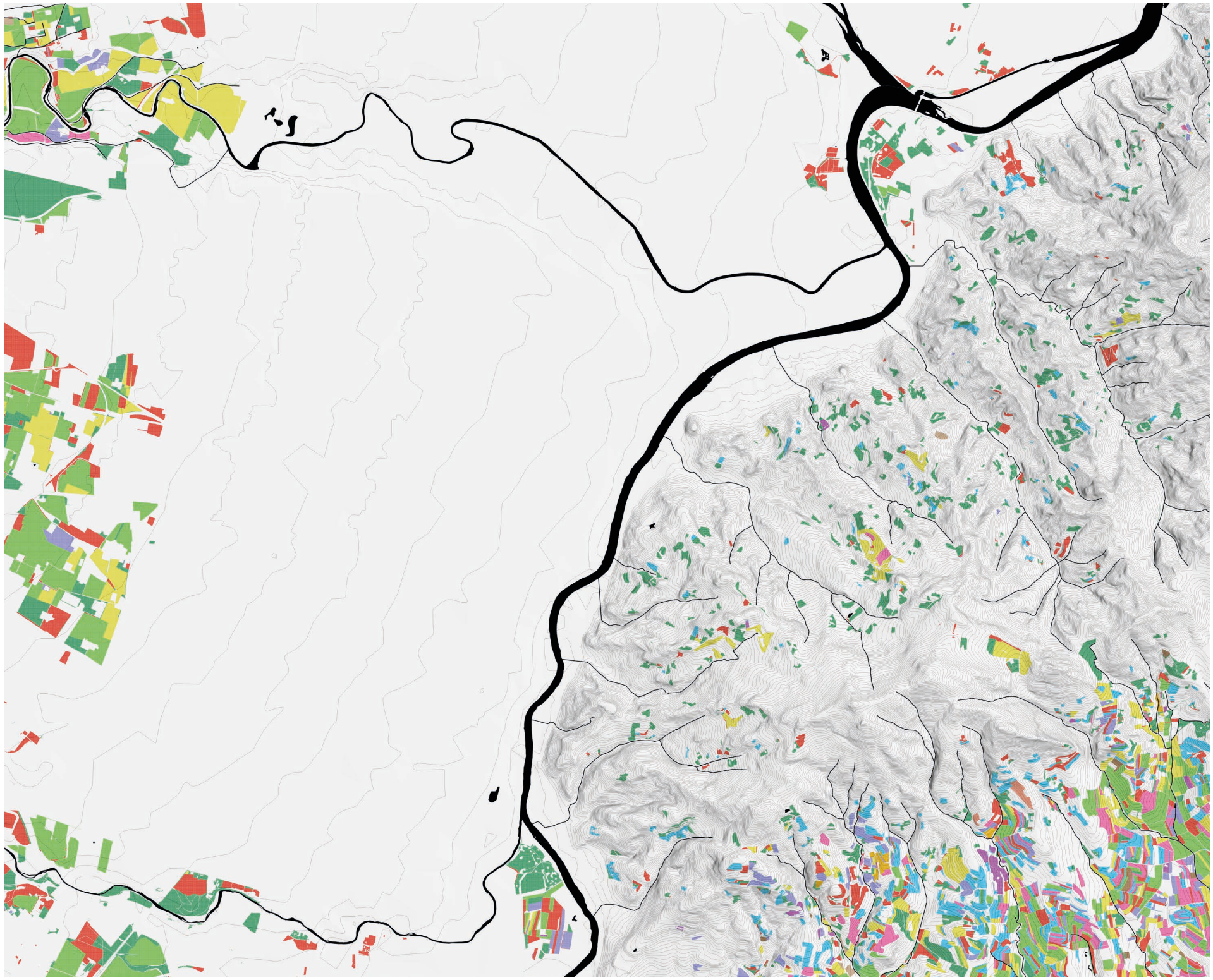
La cartografia storica restituisce le proporzioni territoriali del paesaggio agricolo che investe anche le pendici collinari, ricoperte soprattutto dai filari dei vigneti

0 1 2km

Carta topografica della caccia, 1760-66. Archivio di Stato di Torino, Corte, *Carte topografiche Segrete*, 15 A VI rosso.

Coltura II

Sul versante torinese della collina le pratiche agricole formano una costellazione di frammenti relitti e sparsi



- seminativi in aree non irrigue
- monocolture intensive
- foraggere avvicendate
- monocolture estensive
- vivai
- orticole
- vigneti
- frutteti
- oliveti
- arboricoltura da legno
- pioppeti
- prati permanenti

0 1 2km

Fonte dei dati: geoportale.piemonte.it

sostenibile la loro realizzazione esse vengono corredate di terreni e strutture atti allo sfruttamento agricolo del territorio, cosicché viene per necessità superato il freno imposto dall'incostanza delle acque. I boschi, già non più pristini come tre o quattro secoli prima, vengono così progressivamente decimati per reperire legname da costruzione (in particolar modo per i rustici dei mezzadri) e fare spazio a terreni arabili.

Questi ultimi si espandono di pari misura con l'epslodere della colonizzazione residenziale dei rilievi collinari tra Seicento e Ottocento, trasformando la *Montagne de Turin* da luogo oscuro e selvatico, romanticamente sublime, in una costellazione paesaggistica agricola pittoresca, quasi graziosa[32]. Si tratta di un vero e proprio sistema rurale al servizio della progressiva "costruzione" della Collina, che diventa così un territorio fortemente antropizzato e sempre meno naturale - nel senso in cui si configura come supporto esplicito per l'insediamento di attività antropiche, anche se non necessariamente estensivamente costruito. Questa arcadia collinare si adatta alla conformazione orografica dei rilievi colonizzando in modo intensivo i versanti settentrionali della vallate trasversali (approfittando della favorevole esposizione a sud), i quali vengono spesso terrazzati per accogliere tanto i parchi e giardini privati delle residenze, quanto i terreni agricoli ad esse connessi. I versanti meridionali invece, sfavorevolmente esposti a nord, sono largamente risparmiati dall'espansione residenziale e conservano la loro copertura forestale, che solo occasionalmente vede i boschi sfruttati a fustaia. Si configura così un esteso paesaggio rurale che occupa un'ampia porzione dei rilievi collinari, con una sostanziale continuità[33] che va da Superga a Moncalieri e che si specchia con il territorio agricolo della pianura: si tratta dunque di una antropizzazione estesa che antecede di molto l'espansione della città costruita, portando in dote al carattere naturale della Collina un'ascendenza storica ancor più radicata.

Quali sono dunque i frutti che questo sistema agricolo produce? Nei tre secoli di massimo sviluppo - tra il XVII e il XIX - i terreni coltivati si dividono tutto sommato equamente tra colture orticole, frutteti e vigneti. Sono però proprio questi ultimi a connotare in maniera quasi metonimica la dimensione antropica della Collina (dopotutto non a caso le residenze di piacere vengono vezzosamente chiamate «vigne»[34]). La viticoltura accompagna così la storia moderna delle pendici collinari torinesi, con una produzione vinicola tuttavia di pregio mediocre, in origine piuttosto variegata ma successivamente dedita per lo più alla coltivazione di vitigni di Freisa e di Bonarda[35]. Non mancano però testimonianze storiche che esaltano le qualità dei vigneti collinari[36], sebbene si tratti spesso di operazioni interessate o commissionate a tale implicito scopo. Per quanto concerne la produzione frutticola è notevole la tradizione della coltura delle ciliegie, ancora ben radicata fino alla metà del Novecento[37], e delle fragole - coltivazione molto diffusa a partire dal Settecento. Risultano sostanzialmente assenti le grandi colture cerealicole e foraggere, fatto dovuto alla scarsità di terreni pianeggianti sufficientemente ampi, mentre la produzione orticola è principalmente dedita alla sussistenza, sebbene si riscontri una curiosa popolarità storica nella coltivazione dell'asparago[38], ancora diffusa all'inizio del Novecento.

Il volgere dell'Ottocento segna l'apertura della crisi per il paesaggio rurale della Collina: con lo svilupparsi delle attività industriali, infatti, un numero crescente di agricoltori è attratto dalle prospettive economiche e lavorative della piana che va sempre più urbanizzandosi. Spinti anche dalle basse rendite assicurate dallo sfruttamento

32. Per un'interpretazione di queste tre figure del paesaggio si rimanda ancora a Marco Trisciuoglio, *L'architetto nel paesaggio: archeologia di un'idea*, Olschki, Firenze, 2018, cap. IV.
33. Cfr. p. 284-285.

34. Cfr. p. 79.
35. Remo Grigliè, *Op. cit.*, p. 41-42.
36. Cfr. Giovanni Battista Croce, *Della eccellenza e diversità de i vini, che nella montagna di Torino si fanno, e del modo di farli*, Edizioni SEB27, Torino, 2004 (1606).
37. Remo Grigliè, *Op. cit.*, p. 43-44.
38. Cfr. Giovanni Battista Croce, *Instruttione di piantare le spargiere all'uso di Lombardia*, Ada Peyrot, Torino, 1970 (1607).

agricolo, molti abbandonano le tenute delle pendici collinari, che risultano spesso sempre più degradate, in particolar modo proprio nell'incuria dei terreni agricoli ad esse congiunti. Privo del presidio e della manutenzione antropica, il sistema agricolo si disgrega aprendo il fianco ad un parziale rinselvatichimento della sua estensione. Si tratta davvero di una "morte" definitiva, perché quando il Novecento assiste alla riconquista residenziale smodata dei rilievi collinari[39] non si verifica alcun ritorno di fiamma delle pratiche agricole, le quali anzi risultano anche oggi sostanzialmente frammentarie[40] ed improduttive - al netto di sparute iniziative anche mediatiche[41]. Il verde antropizzato che accompagna il costruito odierno della Collina è dunque costituito in maniera preponderante da giardini residenziali privati.

Nella sua configurazione attuale, pertanto, il paesaggio naturale collinare si presenta secondo una dicotomia macroscopica: da una parte è l'estensione del verde privato residenziale, dall'altra le consistenze selvatiche (o meglio, rinselvatichite) principalmente concentrate sui versanti meridionali delle valli trasverse e sulle creste a quote superiori. Entrambi, per quanto concerne sia la disposizione che la sostanza, manifestano un debito storico alle vicende della natura collinare che li qualifica in quanto *residui*, nel senso in cui costituiscono la *parte risultante* di un processo cronologico. Il fatto che essa non sia uno stato pristino intonso non ne squalifica affatto il valore, tutt'al più aggiunge un'ulteriore livello di lettura che potenzia la portata immaginifica del suo patrimonio.

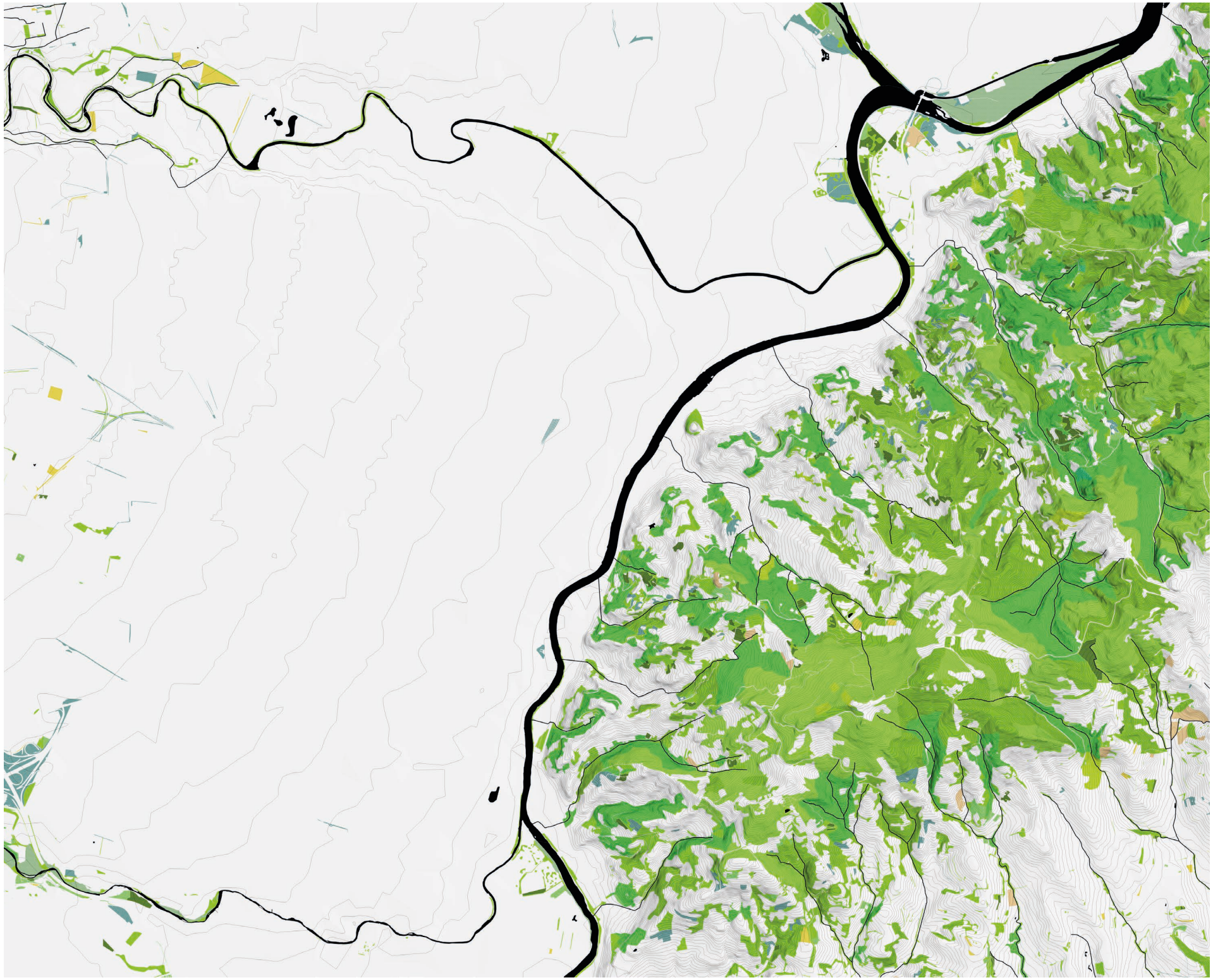
Le aree naturali selvatiche condensano per forma e consistenza[42] molte delle caratteristiche che rendono oggidì il carattere residuale stratificato della natura collinare leggibile. Già la loro diffusione infatti è la prima testimonianza: esse si concentrano sui versanti che non sono mai stati intensamente colonizzati e sulle porzioni a quote maggiori, dove la rada maglia viaria e la distanza dai centri abitati hanno storicamente scoraggiato l'insediamento agricolo o residenziale. Non si tratta tuttavia di una distribuzione concentrata unicamente in queste porzioni relativamente continue, in quanto nella configurazione attuale sono riscontrabili numerosissimi frammenti[43] rinselvatichiti che si insinuano e saturano gli spazi minori del, e attorno al, rarefatto tessuto residenziale (è molto frequente imbattersi, laddove non vi siano gli ubiqui muri di cinta privati, in masse vegetali che incombono sulla rete viaria). Per quanto concerne la loro consistenza, le aree naturali selvatiche risultano composte[44] in larga parte da robinieti e castagneti misti, ecosistemi originati da specie vegetali introdotte dall'uomo: il castagno per la sua vantaggiosa resa silvicola, la robinia in quanto albero da giardino esotico introdotto nei parchi settecenteschi, e da essi poi diffusasi in virtù delle sue proprietà infestanti. Altre formazioni diffuse sono il querco-carpineto (con le sue variazioni di latifoglie), propagatosi dalle aree planiziali, e alcune fasce riparie a prevalenza arbustiva lungo i corsi d'acqua. Questo mix di habitat spesso alterati dall'azione antropica ha sostanzialmente soppiantato le formazioni originarie della Collina, che vedevano una diffusione prevalente di faggi - ancora sparsamente presenti - e conifere, con queste ultime quasi definitivamente scomparse. Tra i boschi compaiono saltuarie aree di brughiera o prateria, ma si tratta sovente dei reliquati di un passato sfruttamento agricolo. In generale, nelle aree boschive il comune carattere di ricrescita comporta un sottobosco a rapida evoluzione spesso oggetto di specie infestanti, condizione esacerbata dalla scarsa manutenzione forestale cui le aree sono generalmente soggette[45].

39. Cfr. p. 90-94.
40. Cfr. p. 286-287.
41. Dal 2008 è tornato attivo il modesto vigneto della Villa della Regina, che ogni anno vendemmia e produce vino rosso Freisa di Chieri.
42. Cfr. p. 292-295.

43. Si rimanda alla nozione di «residuo» in Gilles Clement, *Manifesto del terzo paesaggio*, Quodlibet, Macerata, 2016.
44. Walter Giuliano, M. Parenti, Patrizia Marchetti, *Op. cit.*, p. 19-23.
45. *Ibidem*.

Selvatico

Le aree naturali non antropizzate sono esclusiva dei rilievi collinari e dimostrano una ricchezza ecologica specifica



- incolti in aree urbane
- incolti
- aree agroforestali
- boschi misti di latifoglie
- robinieto
- querco-carpineto
- querceto di Rovere
- querceto di Roverella
- formazioni legnose riparie
- boschi misti conifere e latifoglie
- aree a pascolo naturale
- brughiere e cespuglieti
- vegetazione in evoluzione
- rimboschimento di latifoglie

0 1 2km

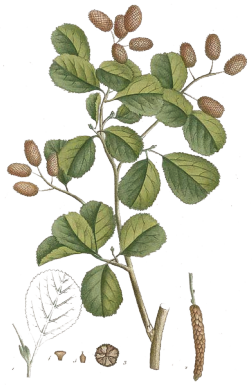
Fonte dei dati: geoportale.piemonte.it

Raccolta

Atlante vegetale minimo delle specie arboree prevalenti nelle aree naturali selvatiche della Collina

Acero oppio
Acer campestre

Acero montano
Acer pseudoplatanus



Ontano nero
Alnus glutinosa

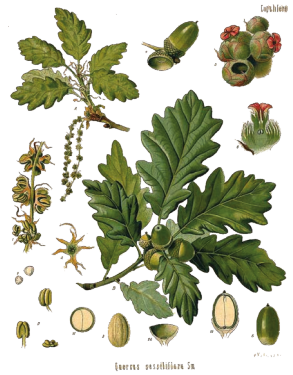
Carpino bianco
Carpinus betulus

Castagno europeo
Castanea sativa

Nocciolo
Corylus avellana

Faggio comune
Fagus sylvatica

Frassino maggiore
Fraxinus excelsior



Rovere
Quercus petraea

Roverella
Quercus pubescens

Farnia
Quercus robur

Robinia
Robinia pseudoacacia

Tiglio selvatico
Tilia cordata

Tiglio nostrano
Tilia plathyphylos

Olmo montano
Ulmus glabra

3.5 Tutela limitata

Riassumendo, difendiamo la nostra collina! Conserviamola come una riserva di quiete, come un luogo esteticamente integro. Questa riserva potrebbe rivelarsi indispensabile fra non molti anni, quando da Torino a Chivasso si stendesse una sola fragorosa metropoli industriale. [46]

La Collina, si è argomentato, costituisce una risorsa ambientale ed ecologica unica all'interno del panorama urbano di Torino. Ovviamente le sue qualità peculiari trascendono il solo carattere naturale e configurano un valore paesaggistico lato, che include al suo interno anche il tessuto residenziale a bassa densità e gli episodi architettonici che popolano le pendici delle narrazioni urbane. Nondimeno è proprio nella dimensione naturale che la Collina si presenta più evidentemente quale eccezione rispetto al resto della città. Questa condizione si scontra con una legittimazione che è solamente parziale: se da un lato è consolidato un riconoscimento paesaggistico a scala regionale-territoriale[47], dall'altro, negli ambiti più circoscritti quali sono quelli ambientali ed ecologici locali, i rilievi collinari appaiono sostanzialmente sprovvisti di estensive aree di tutela apposite.

Alla scala urbana di Torino, infatti, l'unica vera sostanziale area sottoposta a vincoli di tutela ambientale è il Parco Naturale della Collina di Superga, nel settore nord-orientale deli rilievi collinari torinesi. Essa è composta da 800 ettari di pendici ricoperte per la maggior parte dall'ecosistema forestale tipico collinare, anche se accoglie al suo interno alcuni significativi elementi architettonici - su tutti, il segno paesaggistico territoriale della basilica juvarriana - ed infrastrutturali - come la notevole arteria stradale di cresta che porta a Pino Torinese. La sua istituzione[48] riconosce il valore naturale delle pendici boscate, e soprattutto consente di salvaguardare (almeno in potenza) la connettività ecologica territoriale saldando la Collina agli habitat fluviali del Po e della Stura di Lanzo e legandola all'area protetta del Meisino e dell'isolone Bertolla[49]. Come appare evidente[50], tuttavia, questa pur notevole area di tutela ambientale copre solo una piccola porzione dell'estensione selvatica collinare, configurandosi più come un grande frammento che non come elemento espressamente sistemico.

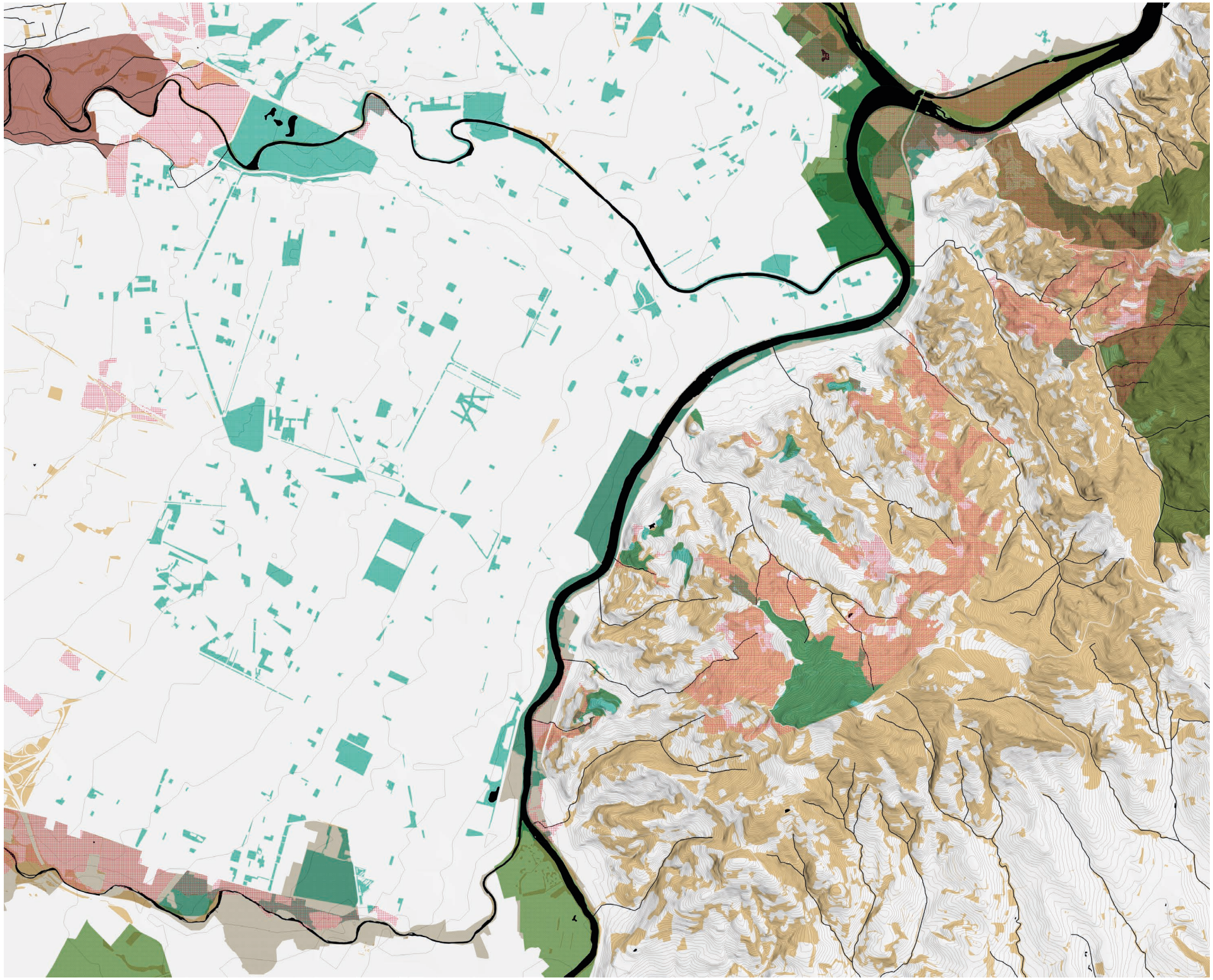
La parte rimanente della aree verdi collinari riconosciute è costituito da una rarefatta costellazione di parchi ad uso pubblico. La loro ridotta estensione è dovuta in prima istanza alle vicende storiche delle proprietà dei terreni collinari, giungendo a configurare un'area estensivamente privatizzata[51], anche per quanto concerne le aree verdi non coltivate. In questo scenario emerge la figura preponderante dell'esteso Parco della Rimembranza, che abbraccia le aree boscate sulle pendici del Colle della Maddalena e che costituisce il parco naturale più grande e propriamente detto della Collina torinese. Gli altri elementi di verde pubblico sono infatti dei parchi il cui valore è più d'uso urbano ricreativo che non precisamente naturale. Ciò è particolarmente evidente nel caso del Parco Europa, situato su un contrafforte in prossimità del borgo di Cavoretto, nel settore più meridionale della Collina: esso si configura infatti come uno spazio pubblico verde più antropizzato, modellato come un belvedere per fungere da supporto al *loisir* urbano. Il panorama dei parchi collinari era stato oggetto[52] del PRG di Gregotti Associati del 1995, ma molte delle aree interessate sono rimaste da allora incopiute.

46. Remo Grigliè, *Op. cit.*, p. 35.
47. Si vedano i testi di alcune delle promulgazioni legislative in merito: D.M. 11 novembre 1952, *Dichiarazione di notevole interesse pubblico della zona collinare sita nell'ambito del Comune di Torino*; D.M. 1 agosto 1985, *Dichiarazione di notevole interesse pubblico della zona della collina torinese ricadente nei Comuni di S. Mauro Torinese, Baldissero Torinese, Pavarolo, Sciolze, Montaldo Torinese, Chieri, Pino Torinese, Pecetto Torinese, Moncalieri e Gassino Torinese*; entrambi confluiti poi nel D.Lgs. 22 gennaio 2004, "Codice dei beni culturali e del paesaggio", art. 136.

48. L.R. n. 55 del 14 novembre 1991.
49. Essa risulta leggeremente anteriore, essendo stata istituita con la L.R. n. 28 del 17 aprile 1990, superata poi dalla L.R. n. 19 del 29 giugno 2009.
50. Cfr. p. 300-301.
51. Cfr. p. 92-95.
52. Gregotti Associati, Piano Regolatore Generale di Torino. *Progetto definitivo: relazione illustrativa*, Comune di Torino, Torino, 1993, vol. I, p. 85-93.

Salvaguardia

Le aree protette urbane e della Rete Ecologica Regionale incontrano solo tangenzialmente le aree naturali selvatiche della Collina



aree parco nel PRG 1995
verde pubblico ricreativo
aree naturali selvatiche

Rete Ecologica Regionale:
parco naturale
zona naturale di salvaguardia
area contingua

0 1 2km

Fonte dei dati: geoportale.piemonte.it

3.6a Pittoresco in Valsalice

Il primo fenotipo del paesaggio naturale della Collina si interessa ad una "storia perduta" nel contesto dei parchi pubblici di Torino. Più propriamente, si tratta di una storia "fantastica" in quanto il suo soggetto non ha mai abbandonato le pagine progettuali in cui viene definito, restando così confinato nel limbo dell'attesa speculativa. Nondimeno, la vicenda storica di cui è protagonista il progetto per un parco pittoresco in Valsalice ad opera dei giardinieri Fratelli Rota è significativa, poiché racchiude ed esemplifica la temperie culturale che innerva il discorso urbano su Torino alla metà dell'Ottocento, negli ultimi decenni in cui si consuma il suo «racconto capitale»[53]. Tale valore esemplificativo è arricchito dal fatto che il progetto per questo parco intersechi un altro grande carattere storico della Collina, ossia l'abitare: proprio dalla sovrapposizione tematica tra due degli aspetti più significativi dei rilievi collinari scaturisce l'interessa argomentativo per questa pur fantastica vicenda.

La Torino in cui prende forma la proposta progettuale dei Fratelli Roda è la città che, nel pieno dei decenni risorgimentali dopo la Restaurazione, sta discutendo e dotandosi degli strumenti atti concretizzare il suo status di capitale europea moderna. Nel 1814, al termine dell'occupazione francese, l'assetto urbano di Torino risulta profondamente mutato per via della demolizione delle fortificazioni e l'inserimento dei grandi viali alberati il cui tracciato anulare segna i limiti del costruito: senza le costrizioni della secolare cinta muraria, la città si apre così al territorio e a nuove riflessioni sul progetto dei suoi spazi. In particolare, proprio negli anni del dominio napoleonico si verifica uno scarto importante nel modo in cui vengono intese i parchi e le aree verdi. Nel modello della città assolutista, infatti, si era affermata l'idea dei giardini urbani in quanto legati all'architettura del palazzo privato, e gli avvicendamenti che avevano visto diffondersi sempre di più anche in Piemonte la moda del parco pittoresco all'inglese avevano tutt'al più modificato l'assetto estetico dei giardini nobili urbani e periurbani, senza alterarne sostanzialmente la valenza rispetto alla città tutta[54]. L'esperienza di governo francese, invece, introduce a Torino la corrente progettuale che nel Settecento aveva visto diffondersi - inizialmente in Inghilterra e Francia, ma poi anche in Germania - l'inserimento di aree verdi "non private" destinate all'uso di porzioni sempre più ampie della popolazione[55]. Con questa nuova concezione del parco/giardino come supporto per usi non privati rappresenta un importante salto di paradigma per la Torino che proprio in quegli anni va ridefinendosi come capitale nella Restaurazione.

Questo notevole scarto è potenziato dai rimescolamenti sociali che vedono cambiare sostanzialmente la distribuzione dei ceti tipica dell'Assolutismo: tra aristocrazia (relativamente marginalizzata dopo gli anni napoleonici) e terzo stato si assiste all'ascesa della borghesia. A Torino[56], in particolare, questo nuovo ed influente strato della società si afferma forte sia nella classe imprenditoriale che va allargandosi con il nascente assetto proto-industriale della città, sia nella classe dirigente che popola gli apparati del governo non più fondato sulle dinamiche di corte, bensì su dinamiche liberali. Questo fatto è esemplificato significativamente dalla vicenda urbanistica del progetto e realizzazione del Giardino dei Ripari[57]. Nei decenni immediatamente successivi l'occupazione francese viene messo in atto l'ampliamento a sud-est del centro, dando così vita al cosiddetto «Borgo Nuovo» - quartiere

53. Cfr. p. 20-25.

54. Vera Comoli Mandracci, Rosanna Roccia (a cura di), *Torino città di loisir: viali, parchi e giardini tra Otto e Novecento*, Archivio storico della Città di Torino, Torino, 1996, p. 94-97.
55. *Ivi*, p. 74-87.
56. Anthony Cardoza, Geoffrey Symcox, *Storia di Torino*, Einaudi, Torino, 2006, cap. VI-VII.
57. Vera Comoli Mandracci, Rosanna Roccia (a cura di), *Op. cit.*, p. 101-109.

Piano dimostrativo di una frazione della valle dei salici da ridursi a
Giardino Pittoresco ornato con ville
Convitto di vedove e nubili
Chiesa e convento
dei PP. Padri
Cappuccini
Ponte
Maria
Cristina
Scala di 1. al. 1000.
CITTÀ DI TORINO
ARCHIVIO
TIPI E DISEGNI
CARTELLA N. 41
FASCICOLO 1
DISEGNO N. 7

0 100 200m

espressamente inteso per la nascente classe altoborghese - compreso tra la piazza di Porta Nuova ad ovest, il Viale del Re (Corso Vittorio Emanuele II) a sud, il fiume a est e i ruderi delle fortificazioni a nord. Proprio questi ultimi rappresentano una vera emergenza urbana, la cui criticità trova soluzione non nella saturazione edilizia degli isolati, bensì nell'inserimento di un «pubblico e vario giardino» pensato come spazio verde pubblico ad uso del ceto borghese residente nei quartieri finitimi. Negli anni '30 dell'Ottocento il progetto non verrà poi realizzato nella sua interezza in quanto le prospettive remunerative per la realizzazione di case d'abitazione scavalcano una parte dell'interesse pubblico, ma da tale vicenda risultano gli odierni giardini pubblici di piazza Cavour e dell'Aiuola Balbo.

Riflessioni progettuali simili si susseguono per i decenni successivi, in cui il Piemonte e Torino si fanno sempre più centrali nelle vicissitudini risorgimentali. Nel 1852 viene approvato il *Piano d'ingrandimento della Capitale*[58], che si propone di essere uno dei primi strumenti urbanistici olistici per Torino, mentre l'anno successivo si definisce il tracciato della cinta daziaria, forte segno territoriale che marcherà la forma urbana torinese per i successivi sessant'anni. Proprio nel *Piano d'ingrandimento* - in eredità dai piani precedenti di Carlo Promis - emerge la volontà di dotare la città di nuovi parchi pubblici sia per andare incontro alle istanze borghesi, sia come riflesso della neonata tradizione igienista. Sulla scorta di questa direzione prende dunque piede la vicenda del concorso indetto nel 1853 che porterà alla realizzazione della proposta di Jean Baptiste Kettmann per il Parco del Valentino[59], inaugurato nel 1858.

Nello stesso anno in cui viene indetta questa competizione - in cui peraltro si classificano secondi - i fratelli giardinieri Marcellino e Giuseppe Roda, noti professionisti molto vicini alla casa sabauda la quale aveva finanziato la loro formazione internazionale (e per cui avevano curato i giardini reali di Racconigi), presentano su invito del consigliere Giovanni Cavalli una proposta articolata[60] di sistemazione a verde di tre differenti zone della città. Si tratta di esplorazioni progettuali che rientrano nell'alveo delle indicazioni contenute nel *Piano regolatore delle nuove fabbricazioni entro la cerchia della cinta daziaria*[61] del 1853. Le prime due aree interessate dalla proposta dei Roda rientrano nella città storica consolidata e riguardano l'inserimento di giardini e aiuole nelle piazze di Porta Nuova[62] e Vittorio Emanuele[63]. Si tratta quindi di interventi tutto sommato puntuali mirati all'abbellimento dello spazio pubblico con soluzioni concrete e realizzabili.

Il terzo ambito[64] è quello più originale in quanto, guardando alle porzioni ancora scarsamente edificate nella precollina in sponda destra di Po, i Fratelli Roda formulano una proposta "globale" che abbraccia a un tempo la città, un parco e la Collina. Nell'area pseudo-pianeggiante immediatamente a sud del Monte dei Cappuccini che costituisce l'imbocco della Valsalice viene prospettato l'inserimento di un grande parco in cui combinare residenza, superfici verdi private e pubbliche. Il grande modello concettuale è quello dell'Inghilterra vittoriana, visitata dai Roda in più occasioni e ritenuta il vero e proprio centro della cultura paesaggistica mondiale. La scelta del sito è guidata dalla disponibilità di terreni demaniali in prossimità della Polveriera e del Regio Convitto delle Vedove e Nubili, ma a monte è sostanzialmente l'attestarsi del sistema residenziale-agricolo delle *vigne* a costituire il limite e riferimento per l'ipotesi progettuale. In questo senso la proposta dei Roda media tra i caratteri dell'abitare collinare e quelli di un approccio ottocentesco al verde.

58. *Piano d'Ingradimento della Capitale*, 1852, ASCT, *Tipi e disegni*, n. 64.5.2).
59. Vera Comoli Mandracci, Rosanna Roccia (a cura di), *Op. cit.*, p. 112-118.

60. Marcellino e Giuseppe Roda, *Relazione agli Ill.mi Signori della commissione dei Giardini Pubblici [...]*, 1854, ASCT, *Tipi e disegni*, 5.1.30/b.
61. *Piano regolatore delle nuove fabbricazioni entro la cerchia della cinta daziaria*, 1853, ASCT, Tipi e disegni, 5.1.30/a.
62. Marcellino e Giuseppe Roda, *Progetto per adornare la piazza Carlo Felice*, 1854, ASCT, *Tipi e disegni*, 5.1.32.
63. Marcellino e Giuseppe Roda, *Progetto per adornare la piazza Vittorio Emanuele*, 1854, ASCT, *Tipi e disegni*, 5.1.31.
64. Cfr. p. 304-305.

[un] giardino pittoresco, o come dicesi all'Inglese, il quale cosparso di tante case di campagna, con un recinto ognuna di 1500 o 3000 metri quadrati, produrrebbero nell'insieme un magnifico effetto pittorico senza che il giardino si trovi sovverchiamente ingombro e che la circolazione si trovi minimamente interrotta. Acciò il giardino abbia quella varietà necessaria si richiederebbe che queste ville abbiano la più svariata architettura, per la qual cosa non vediamo fuor di proposito di suggerire che nello stesso tempo che si cerca di addottare il genere inglese per le piantaggioni, si addotti parimenti il loro sistema per la fabbricazione delle case, non avendo certamente nessuno meglio degl'Inglesi saputo continere in un piccolo spazio quanto possa essere necessario per le diverse comodità della vita [...] [65]

La commistione, senza soluzione di continuità, tra residenze altolocate immerse in un coerente contesto naturale pittoresco in parte pubblico e in parte privato costituisce un elemento di grande originalità, che fa emergere questa proposta progettuale dal ricco dibattito urbano della Torino di quegli anni. Il progetto elitario delle ville immerse nel parco (pensate per esponenti dell'alta borghesia imprenditoriale) sembra in qualche modo declinare diversamente le stesse istanze edonistiche che innervano l'atmosfera residenziale collinare. Viceversa, l'idea di inserire un'area (quasi) naturale pubblica in sponda destra di Po rappresenta inoltre un elemento anticipatore, in quanto la Collina non verrà intesa quale supporto pubblico per il tempo libero se non a distanza di alcuni decenni. Ad ogni modo, tuttavia, la proposta dei Fratelli Roda rimane soltanto impressa sulla carta per ragioni di tipo economico, dato né l'amministrazione della città, né imprese private redigono un piano di attuazione sostenibile per la realizzazione del parco.

65. Marcellino e Giuseppe Roda, *Relazione agli Ill.mi Signori della commissione dei Giardini Pubblici [...]*, 1854, ASCT, *Tipi e disegni*, 5.1.30/b.

Dettaglio dalla tavola del *Piano dimostrativo*

3.6b Parco della Rimembranza

Il parco che si estende sul versante nord occidentale del Colle della Maddalena (il punto più alto di tutto il complesso collinare torinese) costituisce di fatto la più grande area verde pubblica attrezzata della Collina. Sebbene il Parco Naturale della Collina di Superga - situato al confine tra i comuni di Torino, Pino, Baldissero e San Mauro - sia decisamente più grande con i suoi 800 ettari[66], rappresenta però un'area protetta della rete ecologica più che un vero e proprio supporto per pratiche specifiche. D'altro canto, l'area individuata degli attigui Parco della Rimembranza a monte, e Parco delle Repubbliche Partigiane Piemontesi a valle, configura un'estensione di circa 90 ettari esplicitamente attrezzati per uso pubblico ricreativo. Questo polo del loisir collinare vanta inoltre una tradizione significativa, in quanto rappresenta appieno il rapporto novecentesco, torinese ma non solo, tra la città e l'ambiente naturale al suo servizio.

La vicenda storica del Parco della Rimembranza, infatti, affonda le sue radici nei primi decenni del Novecento e mostra sintomaticamente alcune delle tensioni progettuali dell'assetto urbano di Torino - in relazione al tema del verde pubblico - all'alba del ventennio fascista. Queste sono calate all'interno del contesto territoriale della Collina, che a partire dalla fine dell'Ottocento vede prendere atto l'importante spopolamento che interessa il consolidato sistema agricolo delle *vigne*[67]. Lo sviluppo delle industrie a Torino comporta che la città in sponda sinistra di Po acquisti sempre maggiore attrattiva (a partire dalle opportunità lavorative) rispetto all'agricoltura collinare, generando di fatto una sorta di flusso migratorio dai rilievi alla piana. Di contro, soprattutto al volgere

66. Assessorato per le Politiche Ambientali e Verde Pubblico, *Piano strategico dell'infrastruttura verde*, Città di Torino, Torino, 2021, p. 9-24.
67. Cfr. p. 89-92.

Uno dei grandi carpini bianchi del parco

del secolo, la «società delle masse» torinese appena nata riscopre la Collina in quanto grande supporto per il *loisir*: le pendici si affollano così di osterie, circoli e bocciofile in cui passare il tempo libero lontano dalla fabbrica, e gli stessi boschi collinari accolgono grandi numeri di gitanti in fuga temporanea dalla città.

Questa dinamica urbana si inserisce nella temperie storica del primo Dopoguerra: a Torino i primi anni dopo la fine della Prima Guerra Mondiale sono caratterizzati da fermento e tumulti sociali[68], i quali accompagnano l'inizio della stagione delle trasformazioni post-belliche in cui la città deve riconvertire le sue strutture dall'economia di guerra. Il clima politicamente incerto e turbato interessa l'intero Paese e si rivela propizio alla violenta presa di potere degli schieramenti fascisti alla fine del 1922. Uno dei primi simbolici provvedimenti che il neoinsediato governo autoritario promuove viene deliberato nel dicembre '22 dal Ministero della Pubblica Istruzione[69], il quale pubblica le indicazioni affinché in ogni Comune della penisola vengano istituiti strade o parchi in cui celebrare i caduti nella Grande Guerra, per ognuno dei quali piantare un albero quale simbolo della sua memoria.

A Torino la circolare ministeriale viene recepita con un vivace dibattito che riguarda la possibilità di realizzare un viale alberato (individuato già in Collina lungo l'attuale strada comunale Santa Margherita, a partire da Villa della Regina[70]) o un vero e proprio parco: le discussioni si protraggono per alcuni mesi fino a quando, nel luglio 1923, il Comune delibera definitivamente in favore della realizzazione di un parco apposito. La ragione principale della scelta ricade nell'elevato numero di caduti torinesi da commemorare - 4787 - e viene dunque così individuata, in una successiva delibera di agosto, l'area sommitale del colle della Maddalena quale sito per il venturo parco commemorativo. Tale selezione è guidata anche dal fatto che il Comune disponesse già di alcuni terreni di proprietà in prossimità della vetta, oltre al fatto ulteriore che i boschi di quella porzione collinare fossero già attraversati da sentieri che ben si prestavano ad essere adattati quali viali del nuovo parco, contenendo così gli esborsi necessari[71].

Nel novembre 1923 l'amministrazione comunale invita a collaborare alla costruzione del Parco della Rimembranza il professore Aldo Pavari, direttore della Stazione Sperimentale del Regio Istituto Superiore Forestale di Firenze e grande esperto di silvicoltura, il quale avanza la proposta di coniugare la realizzazione del parco con l'inserimento di un arboreto dimostrativo[72] intitolato *Arboretum Taurinense*. I rilievi della Collina offrono un contesto particolarmente adatto ad uno scopo del genere, in quanto i versanti variamente orientati (con pendici sia a nord che sud) configurano una varietà fitogeografica idonea ad accogliere una grande varietà di specie botaniche differenti. L'offerta di Pavari viene dunque accettata dal Comune, che con una delibera del marzo 1924 approva l'istituzione dell'arboreto in concomitanza della realizzazione del parco commemorativo. Le piantine da inserire vengono così in parte procurate dal Regio Istituto Superiore Forestale di Firenze, in parte acquistate da aziende vivaistiche torinesi, e in parte fornite personalmente dal Pavari.

Nei primi mesi del 1924 vengono così portati a termine gli espropri dei terreni privati atti ad integrare le proprietà comunali che già erano disponibili in prossimità della vetta del Colle della Maddalena. I lavori di impianto veri e propri iniziano tuttavia nell'autunno dello stesso anno, e vedono impegnati una novantina tra manovali e giardinieri[73]: la prima fase consiste del disboscamento delle ampie porzioni di bosco

68. Anthony Cardoza, Geoffrey Symcox, *Op. cit.*, p. 230-236.
69. Cfr. la *Circolare n. 73 del 27/12/1922*, pubblicata nel «Bollettino Ufficiale del Ministero della Pubblica Istruzione», n. 52, 28 dicembre 1922.
70. Piero Tirone (a cura di), *Gli alberi della memoria. Il parco della Rimembranza di Torino tra storia, arte, natura*, Kosmos, Torino, 1994, p. 11.

71. *Ivi*, p. 15.
72. *Ivi*, p. 21-31.
73. *Ivi*, p. 16-19.

EDIZIONE GIORNO — TORINO, Lunedì 21 Settembre 1925 — EDIZIONE GIORNO — NUM. 224

ABBONAMENTI

		Anno	Sem.	Trim.
Del numero ordinario	Italia e Colonie L.	65 —	33 —	17 —
	Estero »	130 —	68 —	34 —
Del giorno	Italia e Colonie L.	75 —	39 —	19,50
	Estero »	150 —	78 —	39 —

Rivolgersi all'Amministr. della STAMPA via Davide Bertolotti, N. 1 — Torino

Ogni numero Cent. 25

LA STAMPA

Frangar, non flectar

INSERZIONI A PAGAMENTO

Prezzi per millimetro di altezza, larghezza di una colonna: Annunzi Mortuari L. 0.50 - Annunzi L. 7. Avvisi Commerciali pagine di testo L. 6, ultima pagina L. 3. Per i Piccoli Avvisi condizioni in testa delle rubriche. Rivolgersi all'agenzia Arte cinematografica Torino, via Lagrange, 35 - Agenzia Cronaca, Torino, via Cavour, 10 - Concessionaria per la Pubblicità: UNIONE PUBBLICITÀ ITALIANA Piazza S. Carlo e via S. Teresa 1, e via Bonporti 1

Il Re inaugura il Parco torinese della Rimembranza

Le festose manifestazioni popolari per il giubileo del Sovrano

Al Colle della Maddalena

Cominciamo col dare un'occhiata al Parco destinato a ricordare gli eroi. Sono appena le 8. Le autorità non saranno al colle della Maddalena che alle 9, il Sovrano ed i Principi non giungeranno che alle 9.30. Abbiamo tutto il tempo per percorrere i grandi viali, le strade e le stradette, ove gli in parte vi sono, ed in parte mancano altissime le piante, ognuna delle quali farà testimonianza dell'eroismo di un torinese caduto combattendo. Strade, viali, sentieri, hanno uno sviluppo complessivo di dieci chilometri: movendo da due centri, che costituiscono l'uno lo spiazzo d'onore, dove sorge l'Ara votiva e l'altro il Belvedere del colle, tagliano il parco in dieci zoni: si incrociano, si intersecano e vertono a terminare, ognuno gli alberi avranno delle chiome alle e folte, come una specie di labirinto, nel quale a destinarsi sarà fatica. E chi vorrà trovare proprio quel tale albero che ricorda la persona che gli sta a cuore, se non conoscerà la località dove sorge, dovrà muoversi di una carta topografica. Questo è bello. Come vi fu nella guerra una fusione di spiriti e tutti furono uguali nel momento del sacrificio, è giusto cattivo che qui dove sono ricordati i morti si abbia una unità, diremo quasi una insindibilità.

In giro pel Parco

I lettori della *Stampa*, e non una volta sola, sono stati informati sulle caratteristiche del Parco della Rimembranza. Le abbiamo percorso insieme ai nostri lettori, in pieno inverno, quando si stavano tracciando i viali, e il colle della Maddalena era tutto un sconvolvimento di terra. Ed era con noi Emilio Zanzi, l'ex assessore alle Belle Arti, al quale spetta l'iniziativa. Più tardi ci siamo ritornati per vedere: ragione del come procedevano i lavori e per cercarne i valori ideali ed erano ad accompagnarci il commendatore Ing. Pellicciotti, l'ingegnere capo del Comune Scangastta, l'architetto Ricci, l'ingegnere dell'Ara, per la quale dettava l'epigrafe, significativa e bella epigrafe, il barone La Via, l'ingegnere Giovanni Barba, il direttore dei lavori e il geometra Mondanelli, che del Parco della Rimembranza torinese si può quasi considerare come il papà, perchè ne fu il massimo artefice dietro; lo sogno, lo formò, lo curò, e con particolare amore, e perchè anch'egli ha il suo morto nel Parco da ricordare. A quanto abbiamo detto allora, poco c' dobbiamo aggiungere. Questo allora abbiamo visto, in gran parte con il assenso dagli Ufficiali del in parte sdraiantisi colla fantasia, oggi si è fatto realtà. Ma, abbiamo confessato, la realtà supera quanto noi avevamo immaginato.

C'è un magnifico sole alle 8, un sole che basta in pieno il colle e lo incendia e ci consente di vedere la meravigliosa catena delle Alpi; ma, in bassa, vi è tanta nebbia, che abbiamo l'impressione che la cerimonia, se non sarà disturbata dalla pioggia, verrà ad avere dei confini limitati. Non è nebbia, che si assottiglia e che si dispera, ma è nebbia che si va facendo sempre più densa e che sale. E' un pezzato! La prima fra le caratteristiche del Parco della Maddalena, è la sua posizione. Non vi è migliore balcone sui colli torinesi per ammirare la città, il piano, i monti. Non si ammira solo, alla Maddalena, ma si gioisce. Se la nebbia invaderà il colle e delimiterà la vista, i partecipanti alla cerimonia che ignorano il luogo, non potranno farsi un'idea delle regioni ideali che dopo tutto rappresentano, per la gloriosa azione dei Caduti, la Maddalena. Non diciamo questo per il Sovrano. Il Re è già salito più volte su questo colle. Appena sappo che per il Parco della Rimembranza, Torino aveva grecolto il colle della Maddalena, volle vedere la località, e ammirò il luogo e lodò la scelta. Passiamo agli alberi, che mai furono qui, e che della località non rileveranno che la troppa distanza che li separa dalla città. Non rileveranno la bellezza dell'epigrafe che sia sull'ara, semplice ma indovinata opera d'arte:

« Vigili, in materna Alpe ed il Fiume — Torino esalta in umiltà di tronde — Il sacrificio dei suoi Figli e di Roma ».

La corte d'onore

Percorrere tutti i dieci chilometri di strada sarebbe troppo. Se vi è taluno dei nostri lettori che si senta animato da tale desiderio può ingiriarsi il capriccio con facilità. Il Parco, da oggi, è ufficialmente aperto, e poichè i cancelli ben sono chiusi che nella notte, in una giornata ha tutto il tempo per soddisfare questo desiderio. Ed ha anche modo di fare le soste che la lunga passeggiata e l'aria fresca rendono consigliabili. Alla Maddalena non manca nulla. Vi è l'autobar bile per abbreviare la strada, giunti là ci si può fermare e mangiare ad ambo, se ci crede, dormire. Limitiamoci a percorrere i principali viali. Dalla piazzetta ove è stata eretta l'Ara, per una larga e comoda via, giunsero attorno al comandante, al sacrario al Belvedere. Qui, ma una corona di olmi, oggi ancora sottilissimi, come le ceno tutti i platani, i frassini, i dissipiesa, le querce, i pressoi e gli ippocastani che sono stati piantati a ricordo dei morti, non hanno già le loro larghezze, possiamo fare il riconoscimento dei morti e mandare un pensiero alla loro memoria. E' una specie di corte d'onore, cui che ha il suo Principe ed il suo Ministro. Il principe, è il fatto della Principessa Laetitia, il conte di Salemi, il ministro, l'erede del Timavo, il maggiore Biancotto, così fortemente esaltato da Gabriele D'Annunzio. La corte è formata da tutte le medaglie d'oro, da tutti gli ufficiali termini nadoni in combattimento.

Non bastonnei tentare da questa magnifica belvedere. L'ora della cerimonia si avvicina e non ci rimane molto tempo per il nostro vagabondaggio. Attardarci sul belvedere è facile. Vi è tutta la provincia di Torino da scoprire. Dallo spiazzo dove sta raccolta la corte d'onore, si inizia l'intrico dei viali e delle stradette del Parco. C'è una strada carrozzabile che è lunga 1500 metri; è quella che dall'orazia inferiore conduce alla vetta e che attraversa il Parco della parte dominante. Sull'intreo non è più di sei metri di larghezza, ma, a misura che si disiende, si allarga; giunta in alto è sui vialone di ben 16dici metri di larghezza, che qua e là si apoda e forma i piazzali. Altre strade e viali, meglio il parco in vario senso e sono sinuosi, tentacolari da stradette e viottoli che chiudono il colle della Maddalena come in una rete. Chi resta silenzioso, chi si abbandona alla meditazione serie, non sente meraviglia e compiacimento, il controllare delle fonti. Quando gli alberi saranno cresciuti e la vegetazione, oggi impoverita dagli scavi e disturbata dai lavori, prosperera, il Parco sarà una meraviglia.

La sfilata delle Autorità

Giungono gli invitati e le autorità. E' tempo di guardarmi nella vetta. Il commissario Grosso, che ha disposto per il servizio d'ordine e che personalmente la vigila, badando a che non vi sia pezzo di strada senza una guardia civica o milite nazionale, fissirebe per vi chiamarci. Risalendo la strada guardiamo intorno. Il colle della Maddalena non è vicino alla città; per giungervi a piedi ci vogliono due ore, ma con tutto questo mettia gente ed affaccia già dalle siepi di Rio spinato che circondano il parco, e in tutte le strade d'accesso vi è folla che attende. Molto l'imiterase, viva la curiosità.

Le autorità giungono sul colle in automobile. L'elencazione viene ad essere facilitata. Il primo automobile che giunge alla Maddalena porta il generale Etna, che è accompagnato dal segretario capo comm. Fabini e del capo gabinetto cav. Gualco. La seconda il ministro Fedele e il sottosegretario cn. Colesia, giunti nella mattinata a Torino per presenziare all'inaugurazione del Congresso della Dante Alighieri. Poi vediamo i commissari regionali. Ci sono tutti: Bardanzellu e Brasila, in divisa della milizia nazionale, e Colosi Rosai in divisa da ufficiale di fanteria, Pellicciotti, Orsi, Staffa di Pecco, Pesci, Antonielli, Collino e Bosso in redingote a tuba. L'automobile che dovrebbe portare alla Maddalena l'on. Bosdili porta il comm. Domenico Lanza che le rappresenta e altre personalità dell'Ordine mauriziano. Per l'avvincovono, ancora trattenuto fuori Torino a causa della malattia, giungono sul colle senza, cambiate, mosse. Dovrebbe ed i ebnomici De Sccondi e Franchino. Non sappiamo se di macchina i quattro prelati si portano all'altare da campo eretto sulla vetta e vestono i paramenti. Sarà meno. Castrale che benedirà l'ara. Due automobili portano le autorità fascisto; altre quattro i senatori e i deputati. Sono tra i deputati gli on. Bagnasco, Mirabori e Cau, che sentiamo non vediamo che Ferrero di Cambiano; dei fascisti vi è quanto il direttorio con il generale Perol. Il maggiore Puel e l'avv. Tundinetti.

In questo momento l'arrivo della sezione Itti al fa errato e la elencazione delle autorità presenti si complica. Vedremo il prefetto gran croce D'Adamo, le medaglie d'oro Salamano, Gemelli e Boulanc, il generale Fito rappresentante della Società del Sacrario Azzurro; i magistrati S. E. Casoli, Poncini, Pastori, Di Malo, Cecchi, Curti e Mirabelli, il comandante del Corpo d'Armata gen. Tiscornia, il comandante la divisione, gen. Ferrari, il gen. Gianuzzi-Savoia, il comm. Ehrenfreund, la signora Chinaglia presidente dell'Associazione madri e vedove dei caduti, il gr. uff. Ansaldi e comm. Visone della deputazione provinciale, il comandante dei pompieri Vitelli, ecc. Molti degli ex consoci e consiglieri comunali sono presenti. Ma non vediamo anche Emilio Zanzi, l'ideatore del parco. Come le autorità e gli invitati è salito dal basso anche la nebbia. Avvicinandosi l'ora della cerimonia si fa tanto fitta che chi sta sulla vetta stenta a vedere le strade che possono e dieci metri di distanza. Siamo come isolati. Niente più celti, niente pianura, città, Dalla cresta dei monti lontani nemmeno la più lepgera traccia.

Fanfara Reale

Alle ore 9.30 la fanfara dei carabinieri schierata sullo spiazzo suona la Fanfara Reale. Sulla vetta, fra autorità e rappresentanze (non sono state ammesse che le Associazioni di combattenti e di veterani e pochi uomini e una diecina di bandiere) si sarà un migliaio di persone. Tutti si inerpicano verso il viale che deve percorrere il Sovrano. Il Re è accompagnato dal generale Cittadini e dal ministro Mattioli Pasqualini. Al suo fianco sono la principessa Laetitia, giunta da qualche momento alla Maddalena, il Duca di Genova ed il Duca di Pistoia. Il Re veste la divisa di generale. Appena il Sovrano si affaccia il commissario generale Etna, che porta con le decorazioni anche la fascia elettorale, gli muove incontro, circondato dagli altri generali presenti. E tutti si avvicino verso una specie di tribuna d'onore apera che è stata eretta a fianco dell'altare. Il Re, il Duca di Genova, il Duca di Pistoia, il ministro Fedele, il sottosegretario Colesia, il commissario Etna restano in piedi dinanzi alle poltrone. Dopo la Fanfara Reale, la musica sonna la Marcia Reale; al termine echeggiano sul colle le acclamazioni all'Italia e al Re.

La cerimonia si inizia. Mons. Castrale, che è già presso all'altare con i paramenti, mette la mitra, recita le preghiere rituali, poi rivolto un incitino al Sovrano benedice l'ara votiva. Levando alto l'aspersorio e singuto dagli alto prelati, fa poi un giro dello spiazzo e benedice la folla, quindi prosegue per il vialone e benedice il parco. Da questo momento il colle non è più la dima boschiva, meta di passeggiate e di svaghi domenicali, ma diventa sacro.

Il generale Etna si avanza e pronuncia il seguente discorso:

Il saluto della Città

« Maestà, Altezze Reali, Eccellenze, Signori, Si questo colle, ormai sacro a Torino, al cospetto dell'imponente baluardo alpino e della maestosa basilica di Superga, ove già un valoroso guerriero Principe sabaudo scolse il suo voto per Torino liberata, al cotetra oggi, all'augusta presenza della Maestà Vostra, un rito di riconoscenza, di fede e d'amore, per i fratelli che in sacra purità d'ardore s'immolarono perchè fosse reaìata il voto consacrato nel canto immortale del poeta della Terra Italia « rendere la patria agli italiani ». In questa sagra gloriosa celebrata nel giorno radioso di Roma capitale, ritrovo sua prima fiorita, devoteda esaltare la virtù italica che per fervore di Re e di popolo, rilanciò sul sacro Piave il grido fatidico del 24 maggio «Italia s'è desta » e mosse con indomita Bersaza alla realizzazione dei destini della patria. Mentitativa benedico la sorte che alla mia vide anima di soldato riervo la gioia imperiale di poter oggi, quale rappresentante di Torino esaltare e gaudire, all'augusta presenza della Maestà Vostra, dell'esercito vittorioso e ed animatore, ricordare quale sorto per i fratelli caduti l'inno d'amore che sorge dai poeti, petti e deporto ai piedi di quest'ara votiva.

« Fratelli caduti sul campo dell'onore, compagni d'armo gloriosi che sull'alpe apersvia e sull'aspra pietra, del Carso segnaste col sangue il cammino della redenzione e della vittoria, io sento oggi il vostro sguardo fisso sfaugiare fra noi e rinverdire le fronde di queste piante vostre a voi pellegrini devoti, i figli ed i fratelli vostri vorranno ad ispirarvi e ad alimentare la fiamma del sacro amor di patria. Ed oggi nelle opere di pace fecondate dall'azione di un Governo redentore, il vostro sacrificio sia monito alla disciplina ed il vostro sangue generoso rinsaldi e suggelli i vincoli della fratellanza, dell'amore e della concordia nazionale.

« Nel piantare questi alberi votivi ai rinvenni legittimi, che si affacciarono alla gloriosa pionieristica per procedere oltre alla conquista dei passi di di là delle Alpi, per farli inerticipi pei delle istituzioni che dovevano dividere la civiltà latina pel mondo intero, è, io penso, la stessa missione affidata da Dio alla gente nostra che si tramanda e si perpetua nei secoli. Per la civiltà, per la libertà, per la giustizia, per la pace, noi lottiamo; romani qui accolti, come son caduti sui campi della gloria i soldati d'Italia, fu un fulgido ricordo storico di cui ammiriamo tutti il significato e la poesia, le aquile romane ed i littori riedificano nuovamente sotto lo stesso sole — Roma! Italia! allora e sempre fari luminosi di civiltà nel mondo. « Maestà! La schiera degli eroi s'inizia con S. A. R. il Duca d'Aosta, il Duca di Pistoia, S. A. R. il Conte di Salemi, esempio fulgido delle millenarie virtù di Vostra stirpe. Un'altra piante, vicino al Principe sabaudo, ricorda un prodigioso soldato, il maggiore Randaccio, il leggendario eroe del Timavo, medaglia d'oro, vanto di nostra terra. Ad essi fiorino corona ben ventiquattro medaglie d'oro, contingenti, come il sacrario di questo tempio ideale. L'infinita schiera degli altri eroi capo di sacra pianta di colle, divenuto santuario della nostra riconoscenza e delle nostre preghiere.

« Maestà, Torino, per i vostri sul mutamento, ricorda la umiltà della patria nostra, vi ringrazia profondamente di aver voluto dare la più ambita ed eminente a questo rito. Torino è certo di far prodigi gradita al Vostro magnanimo cuore nel giurare solennemente di custodire in amistrità di pensiero e fervore di opere il ricordo santo di questo sacrario. Ed io, Maestà, io, figlio di Torino, vi rendo omaggio di tutti quanti, nel duro dovere della patria, alla maggior gloria della Vostra Casa ».

Il Parco è aperto

Brevissimamente parlano poi, dopo il generale Etna, la signora Chinaglia, per le madri e vedove dei caduti, e l'avvocato Bertola per l'Unione Nazionale dei combattenti. Ringraziano per i morti gloriosi, a nome dei vivi rinnovano il giuramento di fedeltà alla patria ed al Re.

Il Sovrano, dopo la parte ufficiale è finita, il Re, avendo a fianco la principessa Laetitia, e seguito dai Duchi e dalle autorità lascia la tribuna, si conferma dinanzi all'ara, poi abbandona la vetta. La folla che è rimasta sul colle cantando l'inno reale, lo accompagna per il vialone acclamandolo. La musica torna a suonare la Marcia Reale. L'automobile reale, nel quale prendono posto il Sovrano, la Principessa, il Duca di Pistoia, Mattioli, parte per la prima via calcoso ovaziosi. Seguono le altre, scomparendo velocemente nei rapidi inurvesiati.

La cerimonia finisce. Il sole non ha fatto che una breve comparsa, durante la cerimonia, e mentre stava parlando la signora Chinaglia, poi è scomparso a nascondersi. Il nebbione si è fatto più fitto intanto che si scende. Si ritorna a Torino. Si ha dato alla cerimonia un carattere di palmità, ha messo nei cuori un velo di melanconia. E ne ha creato la convenienza atmosfera.

Quando l'automobile reale sorpassa la cancellata della piazzetta, accolgono, come in un impeto irresistibile, le sole della folla rotta, da tutti gli elementi di tutte le Bande, che suonano la Marcia Reale. Si ha un momento di sommo, ma sembrano accompagnare i vessilli, che vengono inchinati e piegia agitati e la folla, che grida tutto il suo fervore alto con frattimani e con evviva. I militari presentano le armi; i militi alzano le spade nel saluto romano. Sulla cancellata si arrampicano i ragazzi per vedere. Giunge la sosi del saluto della folla rimasta oltre i cancelli della piazzetta. Si vede le Autorità e la folla si arrischia di un'opera d'arte.

Il Sovrano alla finestra

L'automobile reale entra nel portone nel cortile del Palazzo, mentre la guardia fa sentia le armi, invece le automobili del seguito e che giungono pure salutate deferentemente dalla folla — depengono le questità dei ministri, dei senatori e dei deputati. Il Re, si radunano poi nella piazza S. Giovanni. Le autorità escono dal portone e si fanno ad affacciare alle finestre del primo piano. Si ha la sensazione che si affacci la folla. Tutta la gente che si ammassava in piazza Castello e lasciata entrare nella piazzetta, che in un attimo ne è riempita. Come incalzati da quella nuova marea, i militi si fanno indietro. Si ha un momento di portone, sotto la finestra cui si affacciano i Sovrani, si ha un momento di sbandamento. La folla, sommossa, allargatasi, ricomincia a scoppiare frenetiche unanimi battimani fra le Polla, come se invece si fa affacciarsi il Re.

Ed ecco infatti, dieci minuti di attesa, ecco il Sovrano, la Principessa, si affacciano, ed un vallone in livrea stende al davanzale un grande velluto rosso. E il Re appare, a fianco del gen. Etna. E' un momento di sommo, di indicibile entusiasmo. Le Bande ricominciano contemporaneamente nella Marcia reale. Il saluto della folla è così prolungato che sembra non finire mai. Ancora recati in alto e freneticamente agitati. Sulla folla fazzoletti e cappelli sono agitati in segno di saluto. La piazza è una sola folla. « Viva il Re! Viva il Re! », che scoppia viciina e suona lontana, come una eco.

Il ritorno a Racconigi

Il Sovrano si inoltra, invece, salta cordialmente: col gesto della mano. Cinque minuti egli si sofferma alla finestra, accennando alcuna frasi ai cari. Etna, ma più continuamente, evidentemente commosso, lo tacole grandiosa e commovente della folla. Ancora, ancora, ancora, si ha la sensazione che ritrovi la manifestazione d'entusiasmo dei torinesi non ha un attimo di tregua: sembra, anzi, aumentare quanto più vive e intensifica. Al suono delle Bande, al saluto della folla, ora si unisce gli alto e delle camicie nere, che qua e là intonano, sempre, inno Giovinezza. Il momento è veramente indimenticabile. La manifestazione di Roma, il 31 ottobre, il 4 novembre, il 24 maggio del suo ritorno non poterci essere più grandiosa, più vibrante, diremmo, più fraternamente.

Ora il Re si ritira. Echeggia l'ultimo e più prolungato saluto. Poi la folla si allontana a poco a poco, in perfetto ordine. Le bandiere si inchinano, si piegano. Ma, dopo che, gli ultimi del pubblico ha lasciato il piazzetta, sembra che il Sovrano non abbia ancora finito. Il gruppo e di militi, le autorità, le Bande, le musiche si allontanano sonando. Da piazza San Giovanni, con le loro automobili partono le autorità, dopo aver consegnato il Sovrano alla Stazione di Porta Nuova. Ed anche il Sovrano, dal Palazzo Reale, recandosi in automobile a Racconigi, ove l'attendono altre manifestazioni di omaggio e di amore da parte di quelle autorità e popolazioni, nella fausta ricorrenza del suo venticinquennio di regno.

Le serate

Molta animazione in città nella serata di ieri. L'aspetto ufficiale delle vie chiaroveva e forsanche nerescevo il senso di festività durato nella giornata. Gli edifici pubblici, ed in primo linea le caserme, hanno accese le luci. Le alte facciate. Anche Palazzo Reale un [illegible] finestre illuminate con moderazione. La [illegible] ha tenuto in piazza San Carlo la sua tradizionale passeggiata. Ma, i dipendenti municipali in piazza [illegible] e dei Forvolteri in piazza Carlo [illegible] che dire che gli inni patriottici, [illegible] e le Marcie reali, hanno avuto [illegible] di applausi. Ad animarlare [illegible] dettimbiente un gran parte [illegible] sono diffusi, verso le 21, [illegible] fuochi artificiali allo [illegible]

Diecimila persone sfilano a Racconigi

davanti ai Reali e ai Principi

(Dal nostro inviato speciale)

Racconigi 20

Oggi Racconigi, imbandierata e gremita, come nei giorni delle sue maggiori solennità, ha celebrato il giubileo di regno del Sovrano. Le bandiere, i pennoni, i tralci di fiori e di alloro, che hanno salutato il venticinquesimo anniversario del Principe Ereditario, hanno salutato oggi il venticinquesimo anno di regno del nostro Sovrano.

Racconigi stamane si è alzata presto: la festa ha avuto la sua iniziazione sono state suonate alle prime ore, i treni di Torino sono arrivati pieni di gente, che si è presentata una gran folla, giunta pure dai centri maggiori della provincia, è stata accolta la lapide commemorativa, opera del gr. uff. A. G. Levis, senatore comunale di Racconigi e consigliere comunale, La lapide è stata posta sotto l'arco del palazzo del Comune, ed è stata scoperta dal Sovrano e dal Principe Ereditario, presenti il sindaco, dott. Russetti, anche in ragione di sindaco, lascia la tribuna, si conferma dinanzi alla tribuna provinciale gr. uff. Enrico, il sindaco di Racconigi, comm. Tribunale, gli assessori cav. Gambino, cav. Polsetti, gr. uff. Levis, Canaiasa e Abenis, Casa reale era rappresentata dal comm. Bozzi e dal dott. Mattioli, per la provincia di Torino, il comm. Mondino, il gr. uff. Ferrero, l'avv. Camino, cav. Gambaudo, cav. Pidoni, i sindaci di Sana e Chieminate, il sup. Bonichi dei R.R. Carabinieri, l'ispettore scolastico cav. Montano, ecc.

La targa commemorativa

Quando è tolto il drappo, gli occhi di tutti si concentrano sulla bella opera del Levis che riassume, come è stato già spiegato su quanto ordinato, attraverso varie figurazioni, la storia della nostra ultima guerra, come lo vissero e soferirono dai nostri Sovrani. Le loro sembianze rimettano in un medaglione con cornice di guerra e nodi Vittoriani. Accanto al profilo dei sovrani risaltano gli elementi del destino e della Casa Monferrina.

Prende per primo la parola l'on. Imberti, presidente del Comitato promotore della targa. L'on. Imberti esalta le glorie di Casa Savoia, ricordando l'opera nobilissima ed eroica del nostro Re durante la guerra. L'oratore afferma che dal Sovrano di Casa Savoia devono imparare le giovani generazioni, che sono chiamate a vivere le sorti della compartecipazione di guerra ed alle porose sacrifizio personali, i supremi interessi della Patria. L'on. Imberti conclude rivolgendosi al Sovrano e ai Principi.

Dopo il discorso parla l'onorevole Calliano, sindaco di Racconigi, anzi lo era presente. Ha ringraziato il sindaco, dott. Russetti, il comm. Tribunale, il comm. Bozzi, il comm. Mondino, il comm. Ferrero, il comm. Bovetti, il capitano Abrate, il cav. Gambino, il cav. Polsetti, il cav. Levis, il comm. Bovetti, il capitano Abrate, il cav. Gambino, il cav. Polsetti, il cav. Levis, il comm. Mondino, il cap.

certificato dalla delibera comunale che solamente nel marzo 1926 sancisce l'assetto definitivo e la toponomastica dei viali del parco[76].

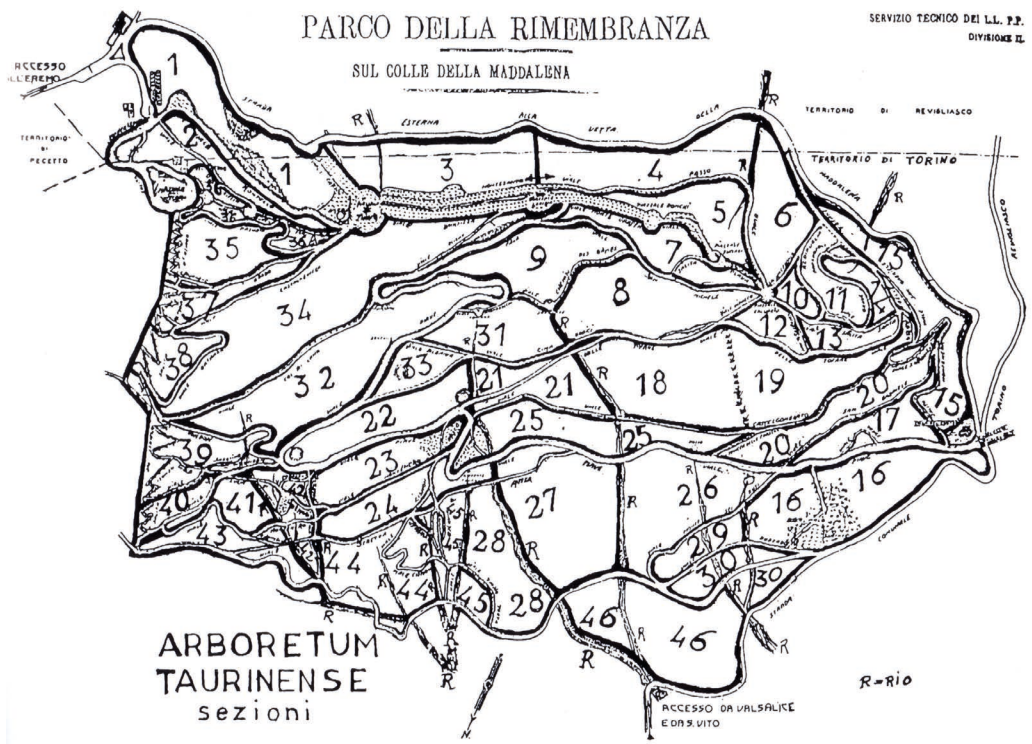
Le operazioni di completamento del parco proseguono per tutto il corso dell'anno e ancora nel 1927, quando il senatore Giovanni Agnelli, capitano d'industria e *dominus* della FIAT, si offre di donare alla città una grandiosa statua-faro, rappresentante la Vittoria alata, da collocare sulla sommità del colle della Maddalena. Non si tratta, beninteso, di una semplice operazione di mecenatismo benefico, ma di un'affermazione implicita del potere che le élites industriali (con la famigli Agnelli in testa) vanno sempre più acquisendo nella società torinese, anche con una certa indipendenza rispetto agli apparati del potere fascista. Il progetto è commissionato allo scultore Edoardo Rubino[77], il quale produce - previo bozzetto in gesso - un'imponente scultura bronzea di 18,5 metri di altezza, al tempo la terza più grande nel mondo. Per accogliere questa opera imponente viene scelto il piazzale sommitale del parco, che viene per l'occasione ampliato, spianato e dotato di un basamento in granito nell'ottobre del 1927[78]. La statua bronzea viene suddivisa in sezioni che vengono singolarmente trasportate in vetta per essere poi assemblate e saldate sul posto per mezzo di una colossale struttura lignea temporanea: queste operazioni occupano i primi mesi del 1928, fino al maggio quando l'opera è ultimata e corredata di un'epigrafe composta da Gabriele D'Annunzio[79]. Il 4 giugno il parco vede così avvicendarsi una vera e propria "seconda inaugurazione" in cui la statua viene ufficialmente donata alla città - alla cerimonia è tuttavia assente Giovanni Agnelli, colpito in quei giorni dal lutto della figlia.

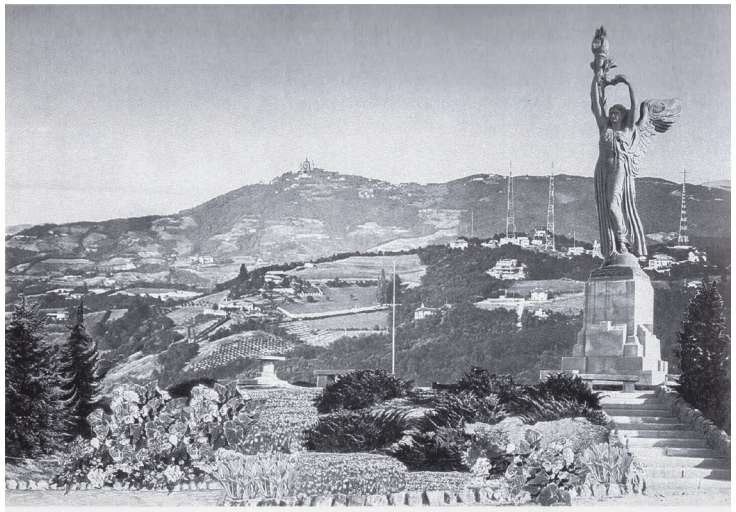
I lavori di impianto si possono considerare conclusi entro la fine del 1928, anche se cure particolari per le piantine più esotiche si susseguono nel corso di tutti gli anni Trenta, come dimostrano

76. *Ivi*, p. 41.
77. *Ivi*, p. 45-47.
78. *Ivi*, p. 51.
79. *Ivi*, p. 55.

Mario Gabinio, veduta del parco,1930

Carta descrittiva del parco, 1938





Fotomontaggio che racconta lo status di *landmark* del parco, 1937

Cartolina raffigurante l'ingresso sommitale del parco, 1937

anche le numerose visite che lo stesso professore Pavari compie per supervisionare l'andamento dell'arboreto. La Seconda Guerra Mondiale rappresenta inevitabilmente una cesura nella cura delle aree verdi pubbliche, ma a valle del conflitto, quando tornano ad aumentare le attenzioni rivolte al parco, l'impianto si presenta in buona salute e ancora florido. L'esperienza positiva dell'*Arboretum Taurinense* è raccontata in alcune pubblicazioni del Pavari risalenti al Dopoguerra[80]. Nel corso del secondo Novecento il Parco della Rimembranza costituisce la principale area verde pubblica della Collina, condizione che viene ancora accentuata nel 1981 quando viene accomunato all'attiguo parco recentemente istituito, il Parco delle Repubbliche Partigiane Piemontesi. Nelle disposizioni del PRG del 1995, inoltre, esso costituisce il nucleo centrale da cui ampliare le aree parco della Collina per dotare i rilievi di una continuità naturale che si estenda da Superga alla Maddalena (disposizioni, queste, che sono rimaste largamente disattese).

Oltre al valore naturale e ricreativo che ricopre ancora oggi, il Parco della Rimembranza rappresenta un importante caso che restituisce le tendenze di una definita stagione progettuale della città. Esso infatti si configura come il contraltare collinare dei grandi «tasselli» urbani che caratterizzano i decenni fordisti della Torino tra le due guerre, dalle grandi industrie ai quartieri di edilizia popolare pianificata. Questa temperie progettuale si innesta sulla concezione della Collina quale luogo del tempo libero, che caratterizza i decenni a cavallo di Otto e Novecento e che con l'arrivo del secondo Dopoguerra - e la contemporanea dilagante privatizzazione costruita - scompare in maniera sostanzialmente definitiva.

80. Cfr. Aldo Pavari, *Un importante centro di studi dendrologici: l'Arboretum Taurinense*, in «Monti e boschi», n. VIII, agosto 1954, p. 336-349.

CONTROCAMPO

Torino è una città che invita al rigore, alla linearità, allo stile. Invita alla logica [...]

Italo Calvino, *Eremita a Parigi*, 1974

Il racconto del paesaggio naturale della Collina tratteggia un territorio che ha nel suo valore naturale un'eccezionalità che permette di qualificarne una condizione di alterità rispetto alla città in sponda sinistra. L'elemento che più di ogni altro identifica e restituisce la misura di tale valore è sicuramente quello vegetale. Infatti sulle pendici collinari la vegetazione - e con lei, per estensione concettuale, la natura - è innanzitutto "massa": la sua distribuzione e il suo spessore ne fanno un (eco) sistema dotato di una propria compattezza, di una propria densità. Questo sistema si configura come un grande frammento territoriale in cui è proprio la consistenza massiva e sostanzialmente isotropa della vegetazione a fungere da supporto per le dinamiche ecologiche. Ad una scala più macro-regionale si può quasi intendere l'ecosistema collinare come un potenziale rizoma per l'intera rete naturale piemontese, un nodo di potenziamento ambientale.

D'altro canto, nella piana urbanizzata la natura non è affatto preponderante e le manca dunque quella massa critica per poter assurgere a sistema denso ed attivare le proprie latenze ecologiche ed ambientali. Pertanto, attraverso la lente vegetale, essa non può più presentarsi come un frammento massivo, tutt'al più può intendersi come un campo frammentario di potenzialità ambientali. Ecco quindi che la vegetazione si articola non più secondo l'isotropia diffusa dell'ibrido selvatico, ma attraverso la gerarchia geometrica del "segno". Più propriamente, emerge in sponda sinistra un vero e proprio apparato di segni vegetali, scandito dal reticolo delle alberate urbane e dalla trama controllata di giardini e spazi verdi pubblici: si presenta dunque una grammatica della vegetazione che è in subordine all'articolazione delle consistenze urbane minerali, materia esclusiva della sfera antropica. Alla massa rizomatica della Collina si sostituisce così il disegno geometrico della città.

Disegno

Le alberate di Torino scandiscono un carattere naturale urbano che è un apparato di segni geometrici

0 1 2km

Fonte dei dati: geoportale.piemonte.it

BIBLIOGRAFIA RAGIONATA

Il campo di ricerca che si occupa dello studio del rapporto tra architettura, città e natura è sostanzialmente sconfinato e abbraccia tanto i caratteri evocativi quanto quelli tecnici dell'indagine. Una straordinaria perimetrazione semantica del termine natura, in relazione ai campi disciplinari dell'architettura, è contenuta del capitolo appositamente dedicatogli in Adrian Forty, *Words and buildings: a vocabulary of modern architecture*, Thames & Hudson, Londra, 2000, p. 220-239. Nel senso più direttamente pertinente al caso della Collina torinese, invece, è impossibile eludere la lezione di Gilles Clément, *Manifesto del terzo paesaggio*, Quodlibet, Macerata, 2016, in cui si articolano una formulazione del concetto di «frammento» in relazione al paesaggio naturale e un'esposizione dei valori ecologici di un impianto ecosistemico anche discontinuo e "di risulta". L'intero capitolo, invece, si configura come un'applicazione specifica dell'approccio per certi versi strutturalista che ispira tutta la ricerca ed origina in principio dalla lettura di Reyner Banham, *Los Angeles. L'architettura di quattro ecologie*, Einaudi, Torino, 2009; vale a dire un impianto di indagine che mira alla scomposizione di un oggetto complesso in *layer* tematici (anche se non rigorosamente disciplinari) separati ma sovrapposti da ricomporre. La medesima tensione argomentativa, arricchita da prospettive spiccatamente multidisciplinari, è riscontrabile esemplarmente anche in una pubblicazione più recente quale è Ippolito Pestellini Laparelli (a cura di), *Palermo atlas*, Humboldt Books, Milano, 2018.

Per quanto concerne l'indagine degli elementi naturali primari della Collina, terre e acque, si compone un mix di letteratura scientifica disciplinare e contributi bibliografici non settoriali. In particolare per gli aspetti orografici e geologici si evidenzia un contributo di partenza ormai storico, Pietro Zuffardi, *Geomorfologia della collina di Toirno*, in «Memorie della Regia Accademia delle Scienze di Torino», serie II, tomo LXV, 1914, a cui si affiancano ricerche più recenti quali Maria Gabriella Forno, Stefania Lucchesi, *La successione fluviale terrazzata pleistocenica dei versanti occidentale e nordoccidentale della Collina di Torino*, in «Il Quaternario. Italian Journal of Quaternary Sciences», Vol. 18, n. 2, 2005, p. 123-134. Nell'ambito del tema delle acque collinari, invece, l'orizzonte bibliografico si fa più stretto in quanto non si riscontrano vere e propri contributi specifici appositi. Il primo capitolo di Walter Giuliano, M. Parenti, Patrizia Vaschetto, *La collina di Torino: materiali per un confronto*, Pro Natura, Torino, 1981 contiene alcune osservazioni sul carattere torrentizio dei corsi d'acqua collinari, così come alcune brevissime pagine del capitolo II di Remo Grigliè, *Invito alla collina torinese*, Viglongo, Torino, 1968. Il tema delle acque collinari è tangenzialmente toccato in alcune pubblicazioni programmatiche quali il *corpus* del *Piano stralcio per l'Assetto Idrogeologico* (PAI) e del *Piano di gestione del rischio di alluvioni* (PGRA).

L'eccezionalità ambientale ed ecologica che la Collina rappresenta per Torino è un tema sostanzialmente non indagato, che compare soltanto in trasparenza attraverso contributi che interessano la città tutta. In questo senso è riscontrabile a più riprese nelle pagine di Italo Insolera et al., *Saggi su la collina di Torino*, Marsilio, Padova,1972. Un primo riconoscimento del valore di questo patrimonio naturale è contenuto negli elaborati di piano per il PRG del 1995, in particolare in Gregotti Associati, *Libro bianco sull'ambiente di Torino: piano regolatore generale di Torino*, Comune di Torino, 1991 e nel terzo capitolo di Gregotti Associati, *Progetti per il PRG*, Comune di Torino, Torino, 1994. Più recentemente, la lettura dell'alterità ecologica collinare può essere desunta dal ricchissimo catalogo di dati ed elaborati disponibile presso i geoportali online della regione Piemonte e dell'ARPA. Per l'aspetto climatico si sottolinea il valore del recente rapporto del Dipartimento ARPA Rischi Naturali e Ambientali, *Analisi di Vulnerabilità Climatica della Città di Torino*, Comune di Torino, Torino, 2020.

La genesi storica del paesaggio naturale ibrido della Collina è - di nuovo - un campo di ricerca sostanzialmente incognito, ed in quanto tale richiede ancora di essere letta attraverso la lente di contributi bibliografici spesso non appositi. Esistono tuttavia alcune notevoli eccezioni: è innegabile il valore storico documentale del trattato di Giovanni Battista Croce, *Della eccellenza e diversità de i vini, che nella montagna di Torino si fanno, e del modo di farli*, Edizioni SEB27, Torino, 2004 (1606), mentre appartiene all'alveo delle pubblicazioni scientifiche il testo di Giovanni Negri, *La vegetazione della collina di Torino*, in «Memorie della Regia Accademia delle Scienze di Torino», serie II, tomo LV, 1905, il quale compare anche nel più recente compendio di ricerca di Lorenzo Gallo, *Ricerche bibliografiche sulla flora dell collina di Torino*, in «Rivista Piemontese di Storia Naturale», n. 16, 1995, p. 77-120. Tra i riferimenti bibliografici non specialistici si riportano il capitolo II di Remo Grigliè, *Invito alla collina torinese*, Viglongo, Torino e il primo capitolo di Walter Giuliano, M. Parenti, Patrizia Vaschetto, *La collina di Torino: materiali per un confronto*, Pro Natura, Torino, 1981. Nei testi che indagano la storiografia collinare l'aspetto naturale e agricolo è ricorrente, per quanto spesso in secondo piano quale "sfondo" delle vicende narrate. Si citano a proposito i due contributi di Elisa Gribaudi Rossi: *Ville e vigne della collina torinese: personaggi e storia dal XVI al XIX secolo*, Piero Gribaudi Editore, Torino, 1981 e *La collina di Torino: da San Mauro a Moncalieri: ville, vigne, persone e fatti*, Cassa di Risparmio, Torino, 1983. Il testo di Anna Regge, Anna Peyron, Max Tomasinelli, Filippo Valfrè di Bonzo, *I giardini nascosti di Torino*, Valentina Edizioni, Milano, 2002 offre un buon contraltare all'esposizione delle aree verdi collinari più selvatiche, le quali compaiono, soprattutto nella consistenza delle aree protette, sia in Carlo Socco, Alessia Balliano, Andrea Cavaliere, Stefania M. Guarini, *L'infrastruttura verde del Parco del Po torinese*, Alinea Editrice, Firenze, 2008, sia in Assessorato per le Politiche Ambientali e Verde Pubblico, *Piano strategico dell'infrastruttura verde*, Città di Torino, Torino, 2021.

Le vicende storiche dei due fenotipi sono marginali rispetto alle indagini che la bibliografia di settore ha dedicato alla Collina. Per quanto concerne l'irrealizzato parco pittoresco dei Fratelli Roda in Valsalice è pertanto utile rimandare ai documenti storici originali redatti dagli stessi Marcellino e Giuseppe Roda: *Relazione agli Ill.mi Signori della commissione dei Giardini Pubblici [...]*, 1854, ASCT, *Tipi e disegni*, 5.1.30/b, e *Piano dimostrativo di una frazione della Valle dei Salici da ridursi a Giardino Pittoresco ornato con ville*, 1854, ASCT, *Tipi e disegni*, 41.1.7/ b. La proposta progettuale compare poi tangenzialmente in Vera Comoli Mandracci, Rosanna Roccia (a cura di), *Torino città di loisir: viali, parchi e giardini tra Otto e Novecento*, Archivio storico della Città di Torino, Torino, 1996, p. 120-124. Il parco della Rimembranza risulta invece sostanzialmente trascurato dalla bibliografia documentale e storica della città tutta, ma è oggetto di una preziosa monografia di Piero Tirone (a cura di), *Gli alberi della memoria. Il parco della Rimembranza di Torino tra storia, arte, natura*, Kosmos, Torino, 1994.

CREDITI D'IMMAGINE

p. 248	Robert Zund, *Il bosco di querce*, 1882, olio su tela, Kunsthaus, Zurigo © Kunsthaus Zürich
p. 251	Catarina Vasconcelos, *La metamorfosi degli uccelli*, 2020 © Primeira Idade
p. 251	Jan Brueghel il Vecchio, *Paradiso terrestre con il peccato originale*, 1612, olio su rame, Galleria Doria Pamphilj, Roma © wikiart.org
p. 281	Fotografia © Francesco Costantin
p. 285	*Carta topografica della caccia*, 1760-66. Archivio di Stato di Torino, Corte, *Carte topografiche Segrete*, 15 A VI rosso © Archivio di Stato di Torino
p. 294-295	Illustrazioni di varia origine disponibili presso www.plantillustrations.org © Creative Commons
p. 297	Fotografie © Francesco Costantin
p. 304-305	Marcellino e Gisuseppe Roda, *Piano dimostrativo di una frazione della Valle dei Salici da ridursi a Giardino Pittoresco ornato con ville*, 1854, ASCT, *Tipi e disegni*, 41.1.7/ b © Archivio Storico della Città di Torino
p. 311	Fotografia tratta da Piero Tirone (a cura di), *Gli alberi della memoria. Il parco della Rimembranza di Torino tra storia, arte, natura*, Kosmos, Torino, 1994 © Kosmos
p. 314	*La Stampa*, prima pagina, 21 settembre 1925 © Archivio Storico La Stampa
p. 317	Fotografia dall'Archivio Fotografico del Fondo Mario Gabinio, GAM di Torino © Fondazione Torino Musei
p. 317	Carta descrittiva del Parco, da Piero Tirone (a cura di), *Gli alberi della memoria. Il parco della Rimembranza di Torino tra storia, arte, natura*, Kosmos, Torino, 1994 © Kosmos
p. 318	Fotomontaggio del 1938, da Piero Tirone (a cura di), *Gli alberi della memoria. Il parco della Rimembranza di Torino tra storia, arte, natura*, Kosmos, Torino, 1994 © Kosmos
p. 318	Cartolina del Parco della Rimembranza, 1937 © Torino Piemonte Antiche Immagini

Se non specificato diversamente, le immagini riportate sono da considerarsi direttamente prodotte dall'autore.

OUTRO

Quale Torino si configura a valle del contributo di questa ricerca? La domanda è lecita, in quanto a monte dell'ipotesi era la scommessa che il discorso già consolidato sulla città non potesse esaurirne la complessità, ma è mal posta. L'indicazione che può essere con più sicurezza ricavata dal percorso argomentativo, infatti, è che non sia possibile giungere ad una formulazione unica ed esaustiva della realtà urbana, ma che di volta in volta diverse città prendono forma a seconda della prospettiva adottata, emergendo dal medesimo pulviscolo di significato che invece costituisce la complessità urbana. Ciò non implica che un discorso totalizzante sulla città non possa essere anche proficuamente condotto, ma è certamente un monito a mantenere salda la messa a fuoco sull'impossibilità di esaurirne così le incalcolabili fenomenologie.

Entro questi termini si può così cogliere l'apporto che l'indagine della Collina offre alla tradizione interpretativa consolidata: i tre paesaggi che sono stati formulati non invalidano i grandi immaginari sequenziali che scandiscono il racconto storico di Torino, ma li arricchiscono. Attraverso la lente della residenza collinare si scorgono così pratiche dell'abitare che connotano in maniera trasversale tutti gli immaginari storici della città, avvicinando in una adiacenza topologica concettuale le grandi ville sabaude con i tessuti della dispersione residenziale contemporanea. Il dialogo che questo taglio tematico stabilisce con l'abitare ordinario della piana urbanizzata può offrire prospettive interpretative inedite. Indagando il rapporto paesaggistico tra la città e il suo territorio, la Collina consente con la sua evidenza di svelare ed articolare una relazione compositiva capace di allestire forme e popolare gli immaginari, di nuovo trasversalmente rispetto alle compartimentazioni storiche. Infine, attraverso la lente dell'ambiente collinare emerge il tema urgentemente progettuale del rapporto tra umano e natura. L'eccezionalità ecologica della Collina arricchisce ancora una volta il confronto con un'inevitabile emergenza urbana quale è l'adattamento climatico.

Ognuno dei paesaggi non rappresenta dunque solamente un'apertura del discorso consolidato sulla città, ma anche un'apertura di quell'incessante opera quale è il progetto della città. I temi e le prospettive che essi suggeriscono - l'abitare, l'estetica del paesaggio, la qualità naturale - vengono infatti messe sul piatto pubblico, offrendo considerazioni che oltre ad essere interpretative, sono forse innanzitutto progettuali. In questo senso la tesi rappresenta quindi una possibile premessa concettuale allo svolgimento progettuale di parti di città, costituendone l'arricchimento del retroterra culturale.

Occorre infine sottolineare come i contenuti di questa ricerca non esauriscano in nessun modo quanto la Collina ha da offrire alla città e alle sue interpretazioni. Nel corso dell'indagine alcuni ambiti sono emersi senza riuscire ad essere inclusi nella formulazione finale: tra di essi si citano l'ambito della fascia pedecollinare, stretta tra il Po e i rilievi, che si configura come un borgo lineare sviluppato secondo la direzione del fiume; e l'ambito della sponda fluviale propriamente detta, lungo cui nel tempo la città ha depositato una collezione di grandi servizi a supporto del loisir. Così si chiude la tesi, con un ultimo allargamento di campo e un'ultima apertura alla ricerca che ancora è in attesa.

Grazie a Nicola Russi, per la guida e l'ispirazione inesauribile, per capire e per imparare, per la fiducia.

A Filippo De Pieri, per la disponibilità brillante, per ascoltare e per rispondere, per il sostegno.

A chi ricorda

A chi ascolta

A chi aspetta

La ricerca mette al centro dell'indagine una porzione di città che la storiografia urbana torinese ha spesso trascurata: la Collina. La prolifica letteratura disciplinare costruisce infatti un ritratto di Torino che si presenta come un susseguirsi stagno di immaginari monolitici: capitale; centro d'industria; opera aperta post-industriale. Ad ognuno di essi è possibile ricondurre una specifica configurazione urbana, uno specifico paesaggio, inteso come connubio concettuale di forma costruita e immagine metafisica: esiste una Torino capitale, esiste una Torino industriale, esiste una Torino post-industriale. Nel riconoscere a queste narrazioni urbane un effettivo ruolo propulsivo rispetto alla costruzione della forma della città, tuttavia, appare evidente come esse configurino un sostanziale appiattimento della complessità oggettuale della città. Nello specifico, sembra che grandissima parte di queste immagini forti si areni sulla sponda sinistra del Po ed esaurisca solamente il racconto della piana urbanizzata. Le pendici della Collina offrono dunque un campo di ricerca quasi inesplorato utile a mettere alla prova la tenuta argomentativa di quegli stessi immaginari, ma soprattutto pronto alla formulazione di letture esclusive capaci di arricchire il discorso sulla città. Attraverso la "lente" collinare vengono così formulati tre tagli tematici che sezionano questa porzione di Torino, mettendo sul piatto tre nuovi paesaggi che a partire dall'indagine della Collina offrono sguardi inediti anche per la città tutta. Un paesaggio residenziale, un paesaggio estetico, un paesaggio naturale: per ciascuno viene formulata una genealogia storica che lo saldi alla città e una figura concettuale che leghi lo spazio tangibile con quello immateriale; ognuno è poi corredato di singoli casi d'interesse - fenotipi - utili come strumenti dimostrativi. Quale Torino si può configurare con l'apporto di questi nuovi sguardi?